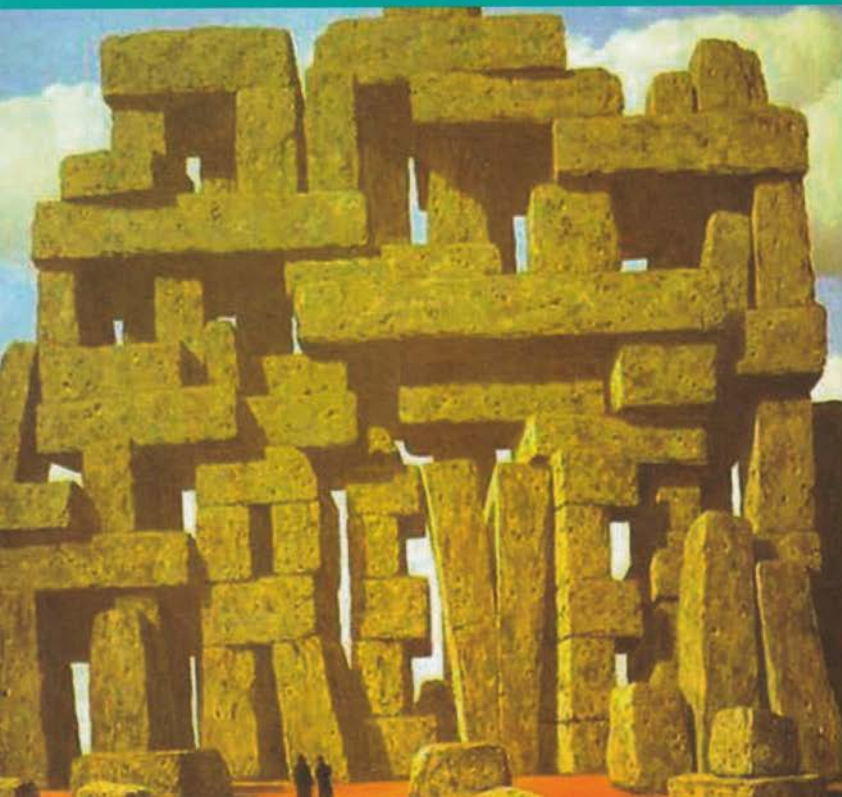
عبدالفتاح كيليطو

الأعمال

الجزء الأول

مكتبة

جدل اللغات



دار توبقال للنشر

الأعمال _ عبد الفتاح كيليطو

تأتيكم في ٥ أجزاء

قريبا على مكتبة

الأعمال

الجزء الأول

جدل اللغات

تصدر أعمال عبد الفتاح كيليطو

عن دار توبقال في خمسة أجزاء، وهي على التوالي:

1. جدل اللغات
2. الماضي حاضرا
3. جذور السرد
4. حمّالو الحكاية
5. مرايا

عبد الفتاح كيليطو

الأعمال

الجزء الأول

جدل اللغات

دار توبقال للنشر

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
الأعمال

الطبعة الثانية، 2021

صورة الغلاف عمل الفنان
رينيه ماغريت

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفيدر، الدار البيضاء 20300 - المغرب
الهاتف / الفاكس : 23 23 34 522 (212)
البريد الإلكتروني : contact@toubkal.ma
الموقع : www.toubkal.ma

الإيداع القانوني : 2015MO3536
ردمك : 978-9954-659-01-4
ردمد : 2028- 3369

توزيع :
المركز الثقافي للكتاب
للنشر والتوزيع
بيروت - لبنان
هاتف: +9611747422
markazkitab@gmail.com

لسان آدم*
(1995)

* ترجمه عبد الكبير الشرقاوي عن كتاب
la langue d'Adam et autres essais
Ed. Toubkal, 1995

تـقــديــــم

«الخير ينحو نحو التماثل، والشر دائماً فردي. الشر في الفن أكثر إخصاباً، وربما كان هذا هو اللوم الوحيد الممكن توجيهه إليه. سيكون كل فن مستحيلاً في عالم كامل أخلاقياً، كما كان مستحيلاً في جنة عدن. لم يكن آدم، قبل المعصية، مستطيعاً حتى أن يتغنّى بنشيد الحمد».

Werner Bergengruen, *Von der Richtigkeit der Welt*

نص هذا الكتاب يتشكّل من أربعة دروس ألقيت في الكوليج دي فرانس من 13 مارس إلى 3 أبريل 1990. أعبِّر عن كل امتناني لأندري ميكيل، الذي شرَّفني بالدعوة، وباستقبال حار للغاية. كما أشكر جمال الدين بن الشيخ الذي شجعني كثيراً. وأود كذلك تقديم شكري للدكتور أمجد الطرابلسي، الذي كان عونه ثميناً للغاية من أجل فهم أكثر دقة لبعض النصوص العربية.

الموضوع المعالج، أي لسان آدم، من النافل القول بأنه شديد التعقيد. وقد عرضت خصوصاً لمظهره الأدبي، على تخوم فقه اللغة، والتاريخ، والفلسفة، وعلم الكلام، وهي العلوم الأكثر تأهيلاً لمناقشته وإدراك منطوياته المتعددة.

في أثناء قراءتي لمؤلفات عربية كلاسيكية، جذبني وحيَّرني في آن واحد مخزون

غزير من النصوص الهامشية، التي لا يأخذها أحد مأخذ الجد، مخزن لبضائع عتيقة، ونفايات مزعجة لم يمكنِ التخلص منها. أقوال وأشعار تشرح أزمنة البدء، يرويها «مولِّفون» يبدو أنهم يتبنْونها دون تحفظ. في القلب من اهتماماتهم، واهتمامي، قصيدة قديمة، أقدم قصيدة في العالم. البحث عن أصل اللغة لا ينفصل عن البحث عن أصل الشعر.

حلَّلْتُ هذه النصوص مجتهداً أن أحافظ على طراوتها، وسذاجتها (الماكرة أحياناً)، وعلى الحنين الغامض الذي يعتمل فيها. إذْ، في أفقها، يتراءى بهاء جنة الفردوس.

ثَغْثَغَاتٌ

سنتساءل إذن عن لسان آدم. لكن أي لسان ؟ أهو اللغة أم الجارحة ؟ عن اللسان واسطةً للتواصل داخل فئة اجتماعية، أم عن اللسان الذي تذوَّق الثمرة المحرَّمة ؟ الالتباس أصيل : يمكن أن نرقى به إلى الشجرة الموجودة وسط الفردوس، شجرة المعرفة. حول هذه الشجرة تُلاسِنُ حوَّاء الحيَّةَ، ثم تستلذُّ عَرْفَ الثمرة مع آدم، كلاهما يتذوق لذة الانتهاك ويعرفان تمييز الخير والشر. وهكذا لا تنفصل المعرفة عن العَرْف، فضلاً عن أنَّ هاتين اللفظتين مشتقتان من أصل واحد[1].

المعرفة التي اكتسبها آدم هي، كما نعلم، الفصل بين المبدأين، تمييز الخير والشر. المعرفة هِيَ الفَصْل، والتفريق، والعَزْل، والقطع، والحال أنَّ هذه العملية مرتبطة حميمياً بشَقٍّ، وصَدْع، وحَزٍّ، وفَصْمٍ في اللسان، لسان الحيَّة بالطبع. اللسان مزدوج، ولا يمكن أن يكون إلاَّ مزدوجاً. سنرى أنه بعد الخطيئة الأصلية، سيحدث انشقاق، وانقسام في اللسان باعتباره لغة، لكننا منذ الآن، نستطيع الحديث عن الشق الذي يظهر في اللسان باعتباره جارحة. أجل، تصاب جارحة الحيَّة بِصَدْع لمَّا يتمُّ أكل ثمرة المعرفة.

من الغريب أن الحيَّة لم تتذوَّق الثمرة، بل أذاقتها فحسب للمتواطئَيْن معها. لكنها من بين شخوص المأساة الثلاثة هي التي سيصير لسانها مشقوقاً.

1- انظر : Michel Jeanneret, *Des mets et des mots*, Paris, Ed. José Corti, 1987, p. 9.

لا يذكر القرآن الحيَّة في مشهد الغواية، إبليس هو مَنْ يوسوس لآدم وحواء أن يذوقا الثمرة المحرَّمة : «مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هِذِه الشَّجَرَة إلاّ أن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أو تكونا من الخَالِدِينَ»[2]. لكن المفسرين لم يتوانوا في إسناد دورٍ إلى الحية، باسطين بذلك مأساة ذات أربعة شخوص. لما حُظِرَ على إبليس دخول الجنة، قصد الحية فأغواها بأن وعدها بالخلود. تحوَّل إلى ريح وجعل نفسه بين أنياب الحيَّة (لم تكن آنئذ حية : كانت لها أربع قوائم وكانت من أحسن الدواب التي خلقها الله)، يستقرُّ إبليس إذن في فم الحية التي تدخل به سراً إلى الجنة[3]. وبواسطة لسان الحية يفتن الرجلَ والمرأة. هذان يتذوقان من الشجرة، لكن الحية تذوقت الشيطان مسبقاً. لقد كان على طرف لسانها.

عقابها سيكون شديداً، وبأكثر من طريقة. في سفر **التكوين**، يلعنها الرب وينطق في حقها بعقوبة مزدوجة : «على بطنك تزحفين وتراباً تأكلين طول أيَّام حياتك. بينك وبين المرأة أقيم عداوة وبين نَسْلِكَ ونسلها. فهو يترقَّب منك الرأس وأنت تترقَّبين منه العَقِب» (III ,15-14)[4].

يبسط الجاحظ (القرن الثالث/ القرن التاسع) في **كتاب الحيوان** الكلام طويلاً عن الحيَّة ويصف لسانها مرتين. يلاحظ أوَّلاً أن الحية مشقوقة اللسان، ويضيف : «وزعم بعضهم أن لبعض الحيات لسانَيْن وهذا عندي غلط. وأظن أنه لمَّا رأى افتراق طرف اللسان قضى بأن لها لسانَيْن»[5]. وفي موضع آخر، خلال عرضه للخطيئة الأصلية يعيِّن لائحة العقوبات المسلَّطة على الحية. إضافة إلى تلك التي ذكرها سفر **التكوين**، يُعَدِّدُ عقوبات أخرى تهمنا منها خصوصاً هذه السِّمة : شملت اللعنة حتى لسان الحية، فقد شقَّ الله لسانها، جاعلاً منها حيواناً مشطوراً، حيواناً ذا لسانين[6]. يستنتج الجاحظ من ذلك أنَّ الحية، لما يهاجمها الإنسان، تُخْرِج لسانها المشقوق، كما لو كانت تُذَكِّرُه بتواطؤ قديم وبالعقوبة التي أصابتها بعد تورُّطها في المأساة الأصلية[7].

2- سورة **الأعراف**، الآية 20.

3- الثعلبي، **قصص الأنبياء**، بيروت، د. ت.، ص 19.

4- الاقتباسات من **العهد القديم** مستمدة من النص العربي الذي أصدرته جمعية الكتاب المقدس في لبنان، الطبعة الأولى، 1993.

5- **الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1945-1938، IV، ص 163.

6- المصدر نفسه، ص 200. الكسائي، الذي نجهل تاريخ ولادته، يلاحظ أيضاً أن الحية بعد الخطيئة الأصلية صارت «خرساء مشقوقة اللسان» (**قصص الأنبياء**، تحقيق إسحق أيزنبرغ، ليدن، بريل، 1922، I، ص 44).

7- **الحيوان**، IV، ص 200.

لا أحد اليوم يهتم بالتساؤل عن لسان آدم. إنه سؤال ساذج، مُحْرِج ومزْعج في غموض، كالأسئلة التي يلقيها الأطفال أحياناً والتي لا يمكن الإجابة عنها ببراءة. لكن السؤال عند القدماء كان جاداً وخطيراً. الإجابة عنه تعني اتخاذ موقف، وقراراً ذا رهانات عديدة وعواقب رهيبة أحياناً.

يروي هيرودوت أن المصريين كانوا يعتقدون أنهم أقدم جميع البشر. «لكن پساميتيك لما صار ملكاً، رغب في معرفة أيِّ الشعوب جدير حقاً بهذا اللقب (...) ولمَّا أخفقت كل أبحاث پساميتيك في اكتشاف وسيلة لمعرفة أيِّ الشعوب أسبق ظهوراً على الأرض، تخيَّل هذه الطريقة : سلَّم إلى أحد الرعاة وَلِيدَيْنِ من أبناء العامَّة، ليربيهما في حظائره ضمن الشروط التالية : أمَر أنْ لا ينطق أحد بأيِّ كلمة أمامهما، وأن يظلاَّ وحيدين في كوخ منفرد، وأن يسوق إليهما الراعي، في الوقت المناسب، عنزات ويقدِّم لهما ما يكفي من الحليب لشبعهما، وكذا كلّ العناية اللازمة. كان پساميتيك بهذه القرارات وبهذه الأوامر يريد أن يباغت الكلمة الأولى التي سينطق بها الطفلان بعد أن يكونا قد تخطَّيا سنَّ الاستهلالات العجماء. كذلك كان ؛ تكفَّل الراعي بمهمته طوال سنتين، ثم، في أحد الأيام، لمَّا فتح الباب وولج الكوخ، دَرَج الصبيان نحوه وتلفظا بكلمة **بيكوس** وهما يمدان أيديهما نحوه. لم يفعل الراعي شيئاً حين سمع للمرة الأولى هذه الكلمة ؛ غير أنه لما كانا يردِّدانها عليه باستمرار في كلِّ مرة يزورهما، أخبر سيِّده، وتنفيذاً لأمره، أحضر إليه الصبيَّين. استمع إليهما پساميتيك بدوره وبحث عن أيِّ الشعوب تُنسب إليه كلمة **بيكوس** فاكتشف أنه اسم الخبز عند الفريجيين. استسلم المصريون أمام برهان كهذا واعترفوا بأن الفريجيين أقدم منهم»[8].

وفي رواية أخرى ينقلها هيرودوت، «سلَّم پساميتيك ذينك الصبيين إلى نسوة كان قد قطع ألسنتهن»[9]. بعبارة أخرى نسوة قد انحططن إلى مرتبة عنزات. الملاحظ أن الكلمة التي نطق بها الصبيَّان هي «خبز»؛ الكلمة الأولى ذات علاقة بالطعام، وبعضو الذوق، باللسان. الصبيان يطالبان بالفطام، لم يعودا يرغبان في الرضاع، يُشيحان عن العنزات ويتعلقان بالراعي، ويطلبان الانتقال من الطعام السائل إلى الطعام الصلب... ينجزان طفرة من حال الحيوانية إلى حال الآدمية لما تلفَّظا بأصوات ذات معنى، وأيضاً،

8- *L'Enquête*, Livre II, trad. A. Barguet, Paris Ed. Gallimard, "Bibliothéque de la Pléade", 1964..

9- *Ibid*

وبالحركة نفسها، لمّا طالبا بالطعام المطبوخ، انتقلا بذلك من النّيء (لبن العنزة) إلى المطبوخ (الخبز).

كانت الإحالة على لسان آدم في العالم المسيحي مختلفة دون شك. يرى القديس أغسطينوس أن العبرية كانت لسان البشرية الأوّل[10]. وفي القرن الثالث عشر الميلادي حاول الإمبراطور فريدريك الثاني من سلالة هُوهنشتاوفن إجراء تجربة پسامتيك. كان يَعْتَمِلُهُ شكٌّ على ما يبدو، أو كان يحاول تأكيد المأثور التقليدي بالعيان المباشر. ربّى وِلْدَاناً في عزلة ومنع مرضعاتهم أن يخاطبنهم بأي لغة كانت (وهي طريقة مُلطَّفة لقطع ألسنتهن). النتيجة: ماتوا جميعهم، قبل أن يثغثغوا كلمة بالعبرية أو بأيٍّ لغة أخرى[11]. برهنت التجربة، على الأقل، أن وليداً محروماً من العلاقة مع اللسان، لن يستطيع العيش. اللسان، مثل الهواء، ضروري للحياة. غياب اللسان يعادل الموت؛ الحياة، البقاء، هما في اللسان.

ما يربط تجربة فردريك الثاني بتجربة پساميتيك، هو الاعتقاد المشترك بأن وليداً يوضع خارج كلِّ محيط لساني سيعثر من جديد عفوياً على لغة البشرية الأولى. وتُعتبر معرفة الألسن في الحالتين عقبة أمام معرفة اللسان الأوَّل؛ عدم تعلم الألسنة يتيح إمكانية العثور من جديد على **اللسان**[12].

لم يقم العرب فيما أعلم، بتجربة من هذا القبيل. غير أنَّ من المناسب ذكر رواية ابن طفيل الفلسفية، **حيٌّ بن يقظان**. حي، الذي رمت به أمه عند ولادته إلى البحر، يبلغ جزيرة مهجورة فتحضنه ظبية فقدت طلاها. «فتربَّى الطفل ونما واغتذى بلبن تلك الظبية إلى أن تمَّ له حولان، وتدرَّج في المشي واثَّغَر»[13]. «فما زال الطفل مع الظباء على تلك الحال، يحكي نغمتها بصوته، حتى لا يكاد يفرق بينهما. وكذلك كان يحكي جميع ما

-10 انظر: Maurice Olender, *Les Langues du paradis*, Paris, Ed. Galiimard - Le Seuil, 1989, p. 13

-11 انظر: Horst Stern, *Mann aus Apulien*, München, Kinder Verlag GmbH, 1989, p. 343-344

-12 وضعية الأطفال الذين عاشوا في عزلة هي في الواقع وضعية تثير الرثاء: «نعرف منذ زمن طويل «قصصاً» عن أطفال «متوحشين». لقد أثارت في البداية، كما نتصور، صدمة عند أولئك الذين كانوا يؤمنون بفطرة الإنسان. إنهم أطفال لم يكونوا ينتصبون بشموخ، ولا يتمكّنون، بعد فوات الأوان، من اكتساب اللغة بسهولة كبرى (...). نتساءل ببساطة: من سيجرؤ الآن على الادعاء بأن طفلاً معزولاً مبكراً ومحروماً زمناً طويلاً من الاتصال بالبالغين، سيكون روحياً على أحسن ما يرام، وأنه سيفاجئنا بطلعة مهيبة وكفاءة في الأدب أو الرياضيات؟»

Lucien Malson, *Les Enfants sauvages*, Paris, U.G.E, Col. 10/18, 1964, p. 41.

-13 **حيٌّ بن يقظان**، قدم له وعلق عليه د. ألبير نصري نادر، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1963، ص 32-33.

يسمعه من أصوات الطير وأنواع سائر الحيوان، محاكاة شديدة لقوة انفعاله لما يريده. وأكثر ما كانت محاكاته لأصوات الظباء في الاستصراخ والاستئلاف والاستدعاء والاستدفاع، إذ للحيوانات في هذه الأحوال المختلفة أصوات مختلفة»[1414]. يستطيع حيٌّ، دون عون من الكلام المنطوق ودون مُعلِّم، أن يُعلِّم نفسه بنفسه، ويكتسب تدريجياً معرفة الأمور الطبيعية والأمور الإلهية[15]. بعد مدة ينزل بالجزيرة فيلسوف يُدعى أسال ويتصل بحي. لم يتمكن أسال، رغم أنه «قد تعلم أكثر الألسن»[16] من التواصل مع حيٍّ. بعد محاولات عديدة غير مثمرة، أشار إليه ليأكل زاداً كان قد حمله معه، ثم شرع يعلمه الكلام. الأكل أولاً، والكلام ثانياً ؛ مرة أخرى نتحقق من العلاقة بين الطعام والكلام (في **ألف ليلة وليلة**، كثيراً ما يأتي الأكل قبل سرد الحكايات أو إنشاد الأشعار). «فشرع أسال في تعليمه الكلام أوَّلا، بأن كان يشير له إلى أعيان الموجودات، وينطق بأسمائها، ويكرر ذلك عليه، ودرَّجه قليلاً قليلاً حتى تكلم في أقرب مدة»[17].

«علَّمه الأسماء كلَّها» : تُذكِرُ هذه العبارة بأخرى، قرآنية، متعلِّقة بتعلُّم آدم اللغة : «وعلَّم آدم الأسماءَ كلَّها»[18]. يكون لأسال مع حيٍّ ما يماثل ما كان لِلَّه مع آدم. العلاقة بين القصتين تؤكدها سِمَاتٌ أخرى. وهكذا، لم يَدْرِ حَيٌّ، بعد موت «أمه» (الظبية)، ماذا يفعل بجثتها، حتى اللحظة التي يبصر فيها غراباً يصرع غراباً آخر ثم يدفنه (تلميح إلى المشهد القرآني عن مقتل هابيل الذي سنعود إليه بتفصيل). كذلك، يغادر حيٌّ جزيرته الفردوسية ليذهب مع أسال إلى الناس. لكن أمله يخيب فيعود للعيش في جزيرته (تلميح إلى طرد آدم من الجنة ثم توبته). أخيراً، يتفحَّص ابن طفيل طويلاً، قبل أن يستبعدها، رواية للقصة تؤكد أن حياً قد تولَّد من طينة مُتَخَمِّرة «من غير أب ولا أم»[19].

14- نفسه، ص 33.

15- صدرت ترجمة لاتينية لـ **حي بن يقظان** سنة 1671 تحت عنوان *Philosophus Autodidactus* [الفيلسوف المعلم نفسه بنفسه].

16- **حي بن يقظان**، ص 91.

17- نفسه، ص 92.

18- سورة **البقرة**، الآية 31.

19- **حي بن يقظان**، ص 26.

بَلْبَلاتٌ

مسألة اللسان الأوَّل تُطرح حين تكون عدة ألسنة في علاقات مزاحمة وتنافس. كلُّ تساؤل عن لسان آدم يهدف بالطبع إلى تحديد الأصل، والتعرُّف على اللسان الواحد والوحيد الذي كان في الأصل. لكنه يكشف أيضاً عن موقع المتسائل : لماذا يختلف لسانه عن ألسنة الآخرين؟ كيف يمكن تفسير تعدد الألسنة ؟ متى بدأ ذلك ؟ وبعبارة أخرى، وكما لاحظ پيير جيبير: «**لا يمكن قراءة محكيٍّ عن البداية وإدراكه إدراكاً صحيحاً إلا في إحالة على التجربة المعاصرة لمن قاموا بتدوينه**»[20].

داخل جماعة مثالية تامة الانسجام، منقطعة عن كلِّ علاقة مع جماعات تتكلَّم ألسنة أخرى، لا يمكن إطلاقاً أن تُطرح مسألة اللسان الأصلي : إن لسان الإنسان الأول هو لسان تلك الجماعة. والسؤال كذلك لا جدوى منه في سياق تعتبر فيه جماعةٌ نفسها متفوِّقة على الجماعات الأخرى، كما كان حال اليونان على ما يبدو. كتب جان پيير ڤرنان: «رغم ما كان عليه اليونان القدماء من حبِّ الاستطلاع، فلا يبدو عليهم أنهم اهتموا بما كان يتكلمه البشر في العصر الذهبيّ (...) غير أن الجواب ربما كان يبدو من الوضوح بحيث لم تكن أيُّ حاجة لطرح السؤال : ماذا كان سيتكلَّم بشر السُّلالة الذهبية إن لم يكن هذا اللسان الجدير حقاً بهذه التسمية، أي لغة اليونان بالمقابلة مع رطانة أولئك الذين

20. Pierre Gibert, *Bible, mythes et récits de commencement*, Paris, Ed. du Seuil, 1986, p. 118.

يُسمُّون برابرة، لأن الأصوات التي يُصدرونها لا تُقدِّم من المعنى إلا ما تقدمه غمغمة غامضة[21]؟»

لكن القول بالتمييز : يونان/ برابرة، يعني سلفاً الاعتراف بانفصالٍ، وغيابٍ للانسجام بين الجماعات، والتسليم بالشِّقاق، واللاتفاهم الشامل. لكن حقبة غَبَرت كان فيها مثل هذا اللا انسجام مجهولاً تماماً، كان ذلك لما كانت الأرض بأجمعها تتكلَّمُ لساناً واحداً، وتحديداً قبل بابل. لم يكن آنئذٍ مجال للتساؤل عن أيِّ لسان كان يتكلَّمُ آدم : كان يتكلم اللسان الذي تتكلم به الأرض بأجمعها. السؤال المتعلِّق بلسان آدم لا يمكن أن يكون سوى سؤال ما بعد بابلي ؛ فقط بعد مأساة بابل، لما تشتَّتَ البشر، ولما حلَّت ألسنة متعدِّدَة مَحلَّ اللسان الوحيد، ولمَّا انتصبت الحواجز اللسانية، صار طرح السؤال ممكناً. فالجماعات التي كانت آنذاك في دور التكوُّن فقدت الاتصال المباشر ليس فحسب مع بعضها البعض، بل كذلك مع الله، مع لسان المخاطبات بين الله وآدم. آنئذٍ فرض السؤال نفسه، وسيكون على آدم، كما سنرى، ورغم موته قبل بابل، أن يتساءل، تحت أقلام المفسِّرين، عن أيِّ لسانٍ كان يتكلَّم في الفردوس.

بعد بابل، لم يعد أبداً بإمكان البشر محاولة التساوي بالرب، كما كانوا قد اعتزموا ذلك، على ما يبدو، لمَّا شيدوا برج بابل. لم يعد بإمكانهم ذلك لأنهم أضاعوا اللسان الأوَّل. فرض الربُّ تفوُّقه المطلق منذ اللحظة التي أوجد فيها اختلاط الألسنة. قد يبدو هذا التأويل على شيء من التعسُّف، لكن لنلاحظ قصة بابل كما ترد في سفر **التكوين** : «وقالوا : «تعالوا نَبْنِ لنا مدينةً وبُرْجاً رأسه في السماء. ونُقِمْ لنا اسماً فلا نَتَشَتَّتُ على وجه الأرض كُلِّها» (XI ,4). رأسه في السماء : إذا فهمنا هذه العبارة حرفياً، فإنها تنطوي على رغبة في بلوغ السماء، والتحوُّل إلى آلهة. مشروع يبعث بالأحرى على القلق : «ونَزَل الرب لينظر المدينة والبُرْجَ اللذين كان بَنو آدم يَبْنونهما» (XI، 5). الصعود الذي ينتويه البشر يقابله نزول الربّ : «فَلْنَنْزِل ونُبَلْبِل هناك لغتهم، حتى لا يفهم بعضُهم لغة بعض» (XI، 7). لا يُدمِّر الربُّ البناء الذي شرع البشر في إنجازه، بل يعاقبهم ببلبلة لسانهم، لسانهم الوحيد الذي بفضله كانوا مجتمعين. في أصل التهديد الذي استشعره الربُّ، يوجد ذلك اللسان الذي يمنحهم قدرة هائلة بتوجيههم نحو هدف بعينه : اقتحام السماء.

21. من مقدمته لكتاب : M. Olender, *les Langues du paradis*, *op. cit.*, p. 7.
(لفظة برابرة في النص تشير إلى التمييز الأساسي عند اليونان القدماء : هيلينوس/ باربااروس، أي يوناني/ أجنبي لا يتكلم اليونانية، وهو ما يماثل تقريباً، في مدلوله اللغوي، تقابل عرب/ عجم في الثقافة العربية). (المترجم).

بلبلة اللسان تؤدي إلى توقيف أشغال البناء : إنها تعادل التشظية المجازية للبرج، وانْبتَات طموحٍ وحلمٍ. لمَّا لم يعد اللسان الأصلي، الأوَّلي، في ملك البشر، افترقوا وتبددُوا على وجه الأرضِ. حُرِمُوا من عَمُودِيَّةٍ سماوية، فهم يوجِّهون أنظارهم نحو أُفُقِيَّة أرضيةٍ.

مشهد بابل ليس دون مماثلة مع مشهد الخطيئة الأصلية ؛ في الحالين معاً، تُقترف خطيئةٌ، متبوعة بعقاب. صحيحٌ أنَّ المحرَّم المنتَهكَ في مشهد بابل ليس مُحدَّداً بوضوح، بيد أنَّ هناك عنصراً جديراً بالاعتبار هو تقرير الربّ للطابع غير المحدود لطموح البشر : «هاهم شعبٌ واحدٌ، ولهم جميعاً لغةٌ واحدةٌ ! ما هذا الذي عَمِلُوه إلاَّ بدايةً، ولن يَصْعُبَ عليهم شيء ممَّا يَنوُونَ أن يعملوه !» (XI، 6). ما بناء البرج سوى بداية تنذر بظهور رغبة أخرى : نيل الخلود، والمقام الإلهي. هذا العنصر هو أكثر ما يربط مشهد بابل بمشهد الخطيئة. إن آدم وحوَّاء، بأكلهما للفاكهة المحرَّمة، قد اكتسبا سلفاً، بتمييزهما للخير وللشر، معرفةً تقرِّبهما من الربّ ؛ ولم يبق لهما سوى أن يأكلا من شجرة الحياة ليصيرا خالدَيْن : «وقال الربُّ الإله : «صار آدمُ كواحد منَّا يعرف الخيرَ والشَّر. والآن لعلَّه يَمُدُّ يَدَهُ إلى شجرة الحياةِ أيضاً فيأخذَ منها ويأكُلَ، فيحيا إلى الأبد».» (III، 22). وقد طرد الربُّ آدم من الجَنَّةِ احتياطاً من هذا الاحتمال.

تنتهي قصة بابل بتشتيت البشر، وتنتهي قصة الخطيئة الأصلية أيضا بافتراق : لم تعد جنَّة عدن سوى ذكرى. فضلاً عن ذلك، شكَّل آدم وحواء تهديداً انطلاقاً من اللحظة التي ارتبطا فيها بالحية. فلما أوجد الربُّ العداوة بين نسل المرأة ونسل الحيوان المشقوق اللسان، أزالَ التهديد : لم يعد بإمكان البشر والحيَّات، وقد صارو أعداء، أن يتآمرو ضد الخالق[22]. وليس هذا كلَّ شيء : يقول المفسِّرون إنَّ آدم وحوَّاء قد افترقا بعد طردهما من الجنة ؛ هبط آدم في بلد، وحوَّاء في بلد آخر، ودام فراقهما على ما يبدو مائة سنة[23].

لنلاحظ أخيراً أن مسألة اللسان تظهر في كلتا القصَّتين : يتعلَّق الأمر في قصة الخطيئة بعضو الذوق، باللسان الذي يتذوق الفاكهة المحرَّمة ؛ ويتعلق الأمر في قصة بابل، باللغة الأصلية.

22. انظر مقال : "Babel, Tower of", *Encyclopaedia Judaïca*, t. IV, p. 26.

23. الثعلبي، **قصص الأنبياء**، ص 22.

كيف يمكن العبور، دون تمهيد، من لسان وحيد إلى ألسنة متعدِّدة ؟ يجيب ابن خلدون : «أصاب النمروذ وقومه على عهد سيِّدنا إبراهيم عليه السلام ما أصابهم في الصَّرح، وكانت البلبلة وهي المشهورة وقد وقع ذكرها في التوراة ولا أدري معناها. والقول بأنَّ الناس أجمعين كانوا على لغة واحدة فباتوا عليها ثم أصبحوا وقد افترقت لغاتهم قولٌ بعيد في العادة إلاَّ أن يكون من خوارق الأنبياء فهو معجزة حينئذ، ولم ينقلوه كذلك ؛ والذي يظهر أنه إشارة إلى التقدير الإلهي في خرق العادة وافتراقها وكونها من آياته كما وقع في القرآن الكريم، ولا يعقل في أمر البلبلة غير ذلك»[24].

ينسب مُفَسِّرو القرآن إلى نمرود بناء برج (أو صرح) بابل. لا يرد اسم نمرود في القرآن، لكن المفسِّرين يقولون إن آيات عديدة تُحِيلُ على تلك الشخصية. وهذه آية منها : «ألم تَرَ إلى الذي حاجَّ إبراهيمَ في ربِّه أنْ آتاه اللَّهُ الملك إذ قال إبراهيم ربي الذي يُحيي ويُمِيت قال أنا أُحْيِي وأُمِيتُ» (سورة **البقرة**، الآية 258). نمرود هو أوَّل جبَّار وأوَّل مَنْ طمح إلى الألوهية[25]. شَيَّد البرج ليعلو حتى ينظر إلى ربِّ إبراهيم، وأراد بدافع العداوة، أن يحارب «أهل السماء»[26]. والحال أنَّ الرغبة في التشبُّه باللَّه، وإدِّعاء الألوهية، يعنيان في العمق الرغبة في الاستغناء عن الله. لما رغب نمرود في التشبه بالله، فقد سعى حقّا وفعلاً إلى تنحية الله[27].

وقد تكون الآية التالية تلميحاً إلى عقاب المُنْتَهِك : «قَدْ مَكَرَ الذين مِن قبلِهم فأَتَى اللَّهُ بُنْيَانَهُم من القواعد فَخَرَّ عليهم السَّقف من فوقهم وأتاهم العذاب مِنْ حيث لا يشعُرون» (سورة **النحل**، الآية 26). يقول المفسرون إن ريحاً عاتية أَلْقَتْ رأس الصَّرح في البحر، وانقلبت البيوت، وأخذت نمرود رِعْدة، فتكلَّم النَّاسُ من الفزَع «بثلاث

24- ابن خلدون، **تاريخ ابن خلدون**، بيروت، دار الفكر، ج II، ص 78.

25. الرازي، **مفاتيح الغيب**، بيروت دار الفكر، 1981، VII، ص 23.

26. نفسه، XX، ص 20.

27. Paul Beauchamp, *L'un et l'autre testament*, t. II, (*Accomplir les Ecritures*), Paris, Ed. du Seuil, 1990, p. 144.

وسبعين لساناً»[28]. كارثة مزدوجة : تدمير المدينة وبلبلة اللسان. ما عاد ممكنا التعرُّف على المدينة ؛ الفضاء المبنيُ حيث كان البشر يتراصُّون بعضهم جنب بعض، قد دُكَّ وصار شظايا متناثرة لا عدَّ لها. وبالطريقة ذاتها، تفكَّك اللسان الوحيد الذي كان يربط بين الناس ويجمعهم، ووقتئذ حدث غياب التواصل والاختلاط والرُّعب. ترسخت الفوضى في المدينة كما في اللسان.

توجد رواية أخرى عن بابل، نجدها في **معجم البلدان** لياقوت وفي **المزهر** للسيوطي. لا يرد في هذه الرواية ذكر للبرج ولا للكارثة : تتمُّ بلبلة اللسان في مناخ من السلم، يكاد يكون احتفالاً. هذا ما نقرأه في **معجم البلدان** : «لـما حشر الله الخلائق إلى بابل، بعث إليهم ريحاً شرقية وغربية وقبلية وبَحْرِيَّة، فَجَمَعَهُم إلى بابل، فاجتمعوا يومئِذ ينظرون لِمَا حُشِرُوا له، إذ نَادَى مُنَادٍ : مَنْ جعل المغرب عن يمينه والمشرق عن يساره فاقتصد البيت الحرام بوجهه فَلَهُ كلام أهل السماء. فقام يَعْرُب بن قحطان فقيل له : يا يعرب بن قحطان بن هود أنت هو. فكان أوَّل مَنْ تَكَلَّم بالعربية، ولم يزل المنادي ينادي : مَنْ فَعَل كذا وكذا فله كذا وكذا، حتى افترقوا على اثنين وسبعين لساناً، وانقطع الصوت وتبلبلت الألسن، فَسُمِّيَت بابل»[29].

هذا النصُّ مَرْوِيٌّ بِسَنَد أَنَس بن مالك، عند ياقوت كما عند السيوطي. في رواية هذا الأخير، نلاَحظ اختلافين : من جهة، توصف العربية التي صارت من نصيب يَعْرُب ب «الـمُبِينَة»، ومن جهة أخرى، لا يشير النصُّ إلى أنَّ الرِّيح كانت تهُب من الجهات الأربع[30]. ومن الملائم ملاحظة أن هذه الرِّيح تجمع، وتضمُّ شمل البشر، أمَّا في قصة نمرود، فيتعلَّق الأمرُ بريح مُدَمِّرة، حاملة للعقاب. لكنه من الغريب أن البداية موضوعة تحت علامة التَّشَتُّت : كان البشر سلفاً منتشرين في الفضاء، ولمَّا جمعت الريح شملهم، فذلك لينتشروا من جديد. الاجتماع حدثٌ مَوْقُوتٌ بين تَشَتُّتَين، لكن التشتُّت الثاني توكيد للتشتُّت الأول : لكلِّ قَوْمٍ عُيِّن

28. الثعلبي، **قصص الأنبياء**، ص 57.

29. ياقوت، **معجم البلدان**، تحقيق فريد عبد العزيز الجندي، بيروت، I، ص 368.

30. السيوطي، **المزهر**، تحقيق جاد المولى والبجاوي وأبو الفضل إبراهيم، القاهرة، د. ت، I، ص 32. قارن **بأعمال الرسل**، II، 4-1 : «ولما جاء اليوم الخمسون، كانوا مجتمعين كلهم في مكان واحد، فخرج من السماء فجأة دويٌ كريح عاصفة، فملأ البيت الذي كانوا فيه. وظهرت لهم ألسنة كأنها من نار، فانقسمت ووقف على كلِّ واحد منهم لسان. فامتلأوا كلهم من الروح القدس، وأخذوا يتكلَّمون بلغات غير لغتهم، على قدر ما منحهم الروح القدس أن ينطقوا». (**العهد الجديد**، جمعية الكتاب المقدس في لبنان، الطبعة الأولى، 1993).

مسكن ولسان. واللسان يُمْنَحُ بالنظر إلى الفضاء المُخْتَار : كانت العربية من نصيب يعرب لأنه «اقتصد البيت الحرام بوجهه». وإنها لحظوة عظيمة لأنَّ العربية «كلام أهل السماء».

لا تُقَدَّم إلينا أيُّ إشارة عن اللسان الأصلي السَّابق على كلِّ الألسنة الأخرى، والذي أتاح للبشر المجتمعين أن يفهموا «المنادِي» الذي خاطبهم ليعلن عليهم مستقبلهم اللساني. مهما يكن، فقد وقع الحدث في لحظة لم تكن فيها بابل تُسَمَّى بابل، لأن هذا الاسم لم تُسَمِّ به إلاَّ بعد اختلاط الألسنة (البلبلة). ومن المعلوم أنَّ هذا اشتقاق باطل، لأنَّ المدلول الحقيقي لبابل هو «باب إيل» (باب الإله).

في **لسان العرب** لابن منظور، تحت مادة «بلل»، نَجِدُ قصة بلبلة الألسنة مذكورة باختصار، لكن بتدقيقين هامَّين : يشير أوَّلهما إلى أنَّ الريح التي حشرت البشر إلى بابل فرَّقتهم بعد ذلك «في البلاد»، ويُحِيل ثانيهما على نِيَّةٍ، وقَصْدٍ من اللَّه : «حين أراد أن يُخالف بين ألسنة بني آدم». وهذا تأكيد لإرادة، وقرار إلهي، لا يظهر إلا ضِمْنِيّاً في نصِّ ياقوت الوارد أعلاه.

ليس هذا القرار ردَّ فعل على فعل بشري يتميَّز بالغلوِّ ؛ من الظاهر أن الله لم يبلبل لسان البشر، أثناء هذا الحفل الذي دُعُوا له، بهدف عقابهم. يبدو الأمر كما لو كانت الخليقة لم تَتِمَّ، وينقص عنصر هام حتَّى تكتمل بطريقة مُرْضِيَّة. من اللازم، بعد خلق السماوات والأرض، وبعد التمايز الذي حدث في العالم، أن يَتَمَيَّز البشر بتنوُّع مماثل. إنَّ الخَلْقَ فَتْقٌ[31]: تنفصل

السموات، وتُفْتَقُ الأرض عن السَّماء ؛ كذلك يجب على البشر أن يتمايزوا بعضهم عن بعض بألوانهم وألسنتهم. إنَّ هذا، كما تشير إلى ذلك عبارة قرآنية، هو آيةٌ، أي علامة إلهية ترمز إلى شيء ما، ومثال يُتَّخَذ للعبرة : «وَمِنْ آياتِه خَلْقُ السَّمَوات والأرضِ واختلافُ أَلْسِنَتِكُمْ وألوانِكم إنَّ في ذلك لآياتٍ للعالمين» (سورة **الروم**، الآية 22). تَرِدُ هذه الآية في السِّياق نفسه الذي ترد فيه هذه الآية الأخرى التي تربط الخلق بالانتشار : «ومِنْ آياته أن خَلَقَكم من تراب ثم إذا أنتم تنتشرون» (سورة **الروم**، الآية 20).

31. انظر : Leo strauss, "Sur l'interprétation de la Genèse", *L'Homme*, XXI (I), 1981, p. 25.

انتشارٌ في الفضاء، اختلافٌ في الألسنة والألوان : هذا أمر إيجابي وتجسيدٌ لِخُطَّةٍ إلهية. بلبلة اللسان ليست لعنة، إنَّها آية إلهية، مثل الانتشار في الفضاء. يُؤَسِّسُ الله الاختلاف في خلقه، ومن آثار رحمته أنْ يكون البشر منتشرين حتَّى يَعْمُرُوا الأرض ويُخْصِبُوها[32].

إنَّ عبارة «اختلاف ألسنتكم» في الآية الواردة أعلاه، لا تعني فحسب اختلاف اللغات، وإنما أيضاً، في رأي بعض المؤلِّفين، الاختلافَ في النطق بالأصوات، والتلفظ بالكلمات. الصوت، مثل لون البَشَرة، يختلف من فرد لآخر، وهذه نعمة من الله، وإلاَّ ستكون الهيمنة للالتباس، واللاَّتمايز، واللاَّمعرفة[33]. لم تتوقَّف الفوضى إلا حين جرى تأسيس الاختلاف في الخليقة، حين تقرَّر التَّنَوُّع في الظواهر الكونية والفيزيولوجية واللسانية. التعدُّدية واللاَّتجانس هما شرطا المعرفة، فالتسمية والتعرُّف مرهونان بالتمايز الحاصل بين البشر، سواء على مستوى الصوت أو على مستوى المظهر الخارجي. من المناسب هنا إيراد آية أخرى : «يا أَيُّهَا النَّاس إنَّا خَلَقْناكم مِنْ ذَكَرٍ وأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُم شُعُوباً وقبائل لِتَعَارَفُوا» (سورة **الحجرات**، الآية 13).

32. Bernhard Anderson, "Le récit de Babel, paradigme de l'unité et de la diversité humaines", *Concilium*, 121, 1977, p. 92.

33. الزمخشري، **الكشّاف**، بيروت، دار الفكر، 1977، III، ص 218 ؛ الرازي، **مفاتيح الغيب**، XXV، ص 112-113.

جنَّة عَدْنٍ بَابليَّة

كانت الإمبراطورية العربية، من بعض النواحي، بُرْج بابل هائل. فقد كان يَعْتَمِلُ وَحْدَتَها التنوُّع الإثني واللساني ؛ وكان الاحتكاكُ بين الألسنة والثقافات واقعاً يومياً، وتجربةً ليس بوسع أحدٍ الإفلات منها. وبذلك أمكن للنحوي الزُّبيدي أن يلاحظ : «فلم تزل العرب تنطق على سجيّتها في صدر إسلامها وماضي جاهليتها، حتَّى أظهر الله الإسلام على سائر الأديان، فدخل الناس فيه أفواجاً، وأقبلوا إليه أرْسَالاً، واجتمعت فيه الألسنة المتفرِّقة واللغات المختلفة[34]». وبعبارة أخرى، أمكن، بفضل الدين الجديد، إصلاح كارثة بابل، حلَّ الاجتماع محلَّ التفرقة، وعُثِر من جديد، رغم التباين اللساني، على الوحدة الأصلية، ما قبل البابلية.

كلُّ الألسنة متساوية في نظر الله. القرآن واضح في هذه النقطة : لكلِّ قوم لسانهم، وكلُّ نَبِيٍّ يُبَلِّغُ رسالته بلسان قومه المُنْتَسِب إليهم : «وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إلاَّ بِلِسَان قومه لِيُبَيِّنَ لهم» (سورة **إبراهيم**، الآية 4). كذلك كان حال النبيِّ العربيِّ : نزل الوحي القرآني بالعربية لأنَّ الرسول يخاطب قوما كان ذلك لسانهم : «إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآناً عربيّاً لعلكم تعقلون» (سورة **يوسف**، الآية 2). وهكذا، فإنَّ اختيار مثل هذا اللسان يخضع، حسب

34. أبو بكر الزبيدي الأندلسي، **طبقات النحويين واللغويين**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف، ص 11.

تعبير توشيهيكو إيزُوتسو، لِـ«منفعة تداولية[35]».

انطلاقا من هذا، ما كان ممكناً للعرب احتقار ألسنة الشعوب الأخرى، وزاد من تقليلِ احتمال ذلك كون لُغَتَي الإدارة في صدر العصر الأموي، كانتا اليونانية والفهلوية. ثم إنَّ الشعوب الأخرى جاءت بتاريخها، ودينها، وتقاليدها، ونصوصها، الْمُقَدَّسة منها والدنيوية، والتي كان يروق لها كثيراً أن تترجمها إلى لغة القرآن. فما كان ممكناً للعرب، في هذا السياق، أن يستبعدوا، ببساطة، الاثنين والسبعين لساناً التي لا يتكلَّمونها، فضلاً عن أنَّ غير العرب لم يكونوا مستعدِّين لأن يتنكَّروا لذاتهم ؛ بل أكثر من ذلك : كانت أصواتٌ تعلو لتعلن أنَّ العرب، بعيداً عن أن يكونوا متفوِّقين، بل بعيداً عن أن يكونوا مُسَاوين لشعوب أخرى، كانوا شعباً من البدائيين، يَشِينُهم ما ضيهم بوصفهم بدواً أَكَلَة لِلْيَرَابِيع.

في هذا المناخ الذي تهيمن عليه وتحرِّكه الشعوبية والتنافس بين الشعوب سيميل العرب ميلاً قوياً إلى أن يستخلصوا من ظاهرة القرآن المنزل بالعربية تَفَوُّقَ لسانهم. صحيح أن الله اختار العربية بسبب مقام تلفظي خاص، لكنه اختارها كذلك بسبب الخصائص الجوهريَّة لتلك اللغة[36].

لكن المهم هو معرفة أيّ لسان كان يتكلَّم آدم في الجنة. تهمين على التفكير العربي حول أصل اللغة الآية القرآنية المعروفة : «وعلَّمَ آدَمَ الأسماءَ كُلَّها» (سورة **البقرة**، الآية 31). قال ابن عبَّاس إنَّ آدم كان لغته في الجنَّة العربية[36]. غير أنه إذا كانت جميع الألسنة متساوية عند الله، ألا يستتبع ذلك أنَّ آدم كان يتكلم... جميع الألسنة ؟ يبدو أنَّ ابن جِنِّي يرى هذا الرأي. كتب في تفسيره للآية الواردة أعلاه : «على أنه قد فُسِّرَ هذا بأن قيل : إن الله سبحانه علَّم آدم أسماء جميع المخلوقات، بجميع اللُّغات : العربية، والفارسية، والسريانية، والعبرانية، والرومية، وغير ذلك من سائر اللغات، فكان آدم وولده يتكلَّمون بها، ثم إنَّ ولده تفرَّقوا في الدنيا، وعَلِقَ كلٌّ منهم بِلُغَةٍ من تلك اللغات، فغلبت عليه،

35. Toshihiko Izutsu, *God and man in the Koran*, Tokyo, 1964. p. 192.

36. السيوطي، **المزهر**، I، ص 30.

واضمحلَّ عنه ما سواها، لِبُعْدِ عهدهم بها[37]».

في البدء إذن كان آدم وولده يعرفون جميع الألسنة، ويستطيعون، على السَّواء، التواصل بهذه أو تلك، ومن الجائز لهم أن يستخدموا عدداً منها في خطاب واحد. يستطيعون، تبعاً لمزاجهم، وللحظة والظرف، أنْ يلجؤوا إلى اللسان الذي يعتبرونه أكثر ملاءمة لحاجتهم ورغباتهم.

في زمن البدء، كان التعدُّد اللساني هو القاعدة، تعدُّد لساني شائع، ومُعْتَرف به، وَمُسَيْطَر عليه[38]. جميع الألسنة كانت لها حينئذ القيمة نفسها، لا أحد منها كانت له الأفضلية، لا أحد منها كان يقمع أو يُقْصِي الأخرى. كلُّ الألسنة كانت مقدَّسة، لأنَّ الله هو الذي علَّمها. كان تعدُّد اللغات مُرَادفاً للتماسك، والتنوُّعُ مرادفاً للوحدة. لم يكن حينئذٍ لسان أمومي، أو اللسان الأم. لم تكن حوَّاء، الأمُّ الأصلية، تتعيَّن بالنظر إلى لسان خاص، فاللبن الذي ينبثق من ثدييها لم يكن له أيُّ مذاق تمييزي، لم يكن عليها أنْ تعلِّم أولادها استعمال اللغات، لأنَّ هذه كانت هِبَةً من الله. كانت لقابيل وهابيل والآخرين منذ ولادتهم مَلَكَةُ التكلُّم بجميع الألسنة، دون ضرورة لأيِّ تمرُّن.

لم تتكوَّن الألسنة نتيجة لمسارات بطيئة، وترابطات متعدِّدة، وسيرورات معقَّدة من الانتساب، والتولُّد، والتسلسل. لا علاقة للألسنة بالتاريخ والزمن، إنْ لم يكن مع التاريخ الأوَّل، والزمن الأوَّل، مع لحظة من التاريخ والزمن تكاد تكون خارج التاريخ والزمن. لا علاقة لها كذلك بالمكان، إن لم يكن الفضاء الأول، فضاء الجنة، الواقع خارج الفضاء الأرضي. تفتَّقت الألسنة في زمن البداية، في فضاء الفردوس، بتشكيلها الصوتي، وأبْنِيَتِها ومعجمها، وتركيبها، ودلالتها. ظهورها كان نتيجة إرادة موقوتة في الزمان، مباشرة وبلا واسطة، تماماً كظهور السماوات والأرض والحيوان والنبات.

لم يكن التعدُّد اللساني الشامل وضعاً خاصاً بالجنَّة، فالخطيئة الأصلية لَمْ تَنَلْ منه، وعلى أيِّ حال لم تنل منه فوراً. ظلَّ آدم وحوَّاء مُتَعَدِّدي اللسان ؛ ومعرفةُ الألسنة هو كلُّ ما تبقَّى لهما من مقامهما في الجنة. لمَّا طُرِدَا من الفردوس، ألفيا نفسيهما في عَوَزٍ تام وفي عُرْيٍ شائن، لكنهما احتفظا باستعمال كلِّ الألسنة التي ستنطق بها ذريتهما، القرون

37. ابن جني، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، 1952-1956، I، ص 41.

38. ينقل السيوطي (**المزهر**، II، ص 314) عن ابن فارس قوله إن آدم كان يعرف كتابة كلّ أنواع الخطّ. وبعد الطّوفان، وجد كلّ قوم خطّا فاتخذوه لكتابتهم.

تلو القرون. واستمرَّت هذه الحال مع أولادهما المباشرين الذين، رغم أنهم وُلدوا بعد الهبوط، لم يفقدوا شيئاً من التعدُّد اللساني الأصلي. صحيح أنَّ الحياة كانت شاقَّة جدّاً على المبعدين من الفردوس، لكنهم كانوا يتواصلون فيما بينهم دون أي عائق. لم يفصل بينهم، مهما كان اللسان الذي يستعملونه، أيُّ غياب فَهْم، ولا سوء فهم، على مستوى الخطاب.

ثم، بالتدريج، ستتبدَّل الأمور. وحدة الألسنة داخل تنوعها سيتلوها النَّشاز في رتابة لسان واحد. في البداية، كان البشر يَحْيَوْنَ في الفضاء نفسه، والألسنة نفسها، ومع تفرُّق بني آدم حدث التعلق بفضاء خاص وبلسان خاص. الابتعاد عن الفضاء الأصلي يعادل الابتعاد عن التعدُّد اللساني الذي يهجر الذاكرة قليلاً قليلاً. كلُّ واحد نَسِيَ كلَّ الألسنة، ما عدا واحدٍ. بدأ حينئذٍ عهد السلالات والجماعات المنفصلة نهائياً، أي بعبارة أخرى عهد اللغات الأم.

هذه السيرورة تُذَكِّرُ (أو تنبىء) بسيرورة الاختلاط البابلي للألسنة، لكنها تعكس مسارها على نحوٍ ما. فالبشر الذين كانوا، في قصة بابل، يتكلَّمون في البداية لساناً واحداً، صاروا يتكلَّمون ألسنة متعدِّدة، فحلَّ التعدُّد محلَّ الوحدة. والعكس هو ما يحدث، بقدرٍ ما، في رواية ابن جنِّي : تَحُلُّ الوحدة محلَّ التعدُّد، بمعنى أنَّ البشر الذين كانوا في البداية يتكلَّمون جميع الألسنة، لم يعودوا يتكلَّمون إلاَّ لساناً وحيداً، لكنه مختلفٌ من قوم إلى قوم.

فكرة التعدُّد اللساني الأصلي فكرة مُوَفَّقة، من طبيعتها أن ترضي الجميع وتطمئن كلَّ واحدٍ على مشروعية لسانه، وعلى انغراس لغته في الزمان الأوَّل وفي فضاء الفردوس. لكنَّ التعلُّق باللغة الأمّ هو من القوة والإطلاق بحيث إن الانطباع الأول هو الظن بأن تلك اللغة هي لغة الفردوس، واللسان الوحيد في الجنة. إنَّ البشر، بعد تشتُّتهم عبر العالم، يتجمَّعون في جماعات متعادية، ويسجدون لإله خاص، ويقيمون أعراسهم مع لسان وحيد، لكلِّ جماعةٍ لسانُها. وهم لا ينسون الألسنة الأخرى فحسب، لكنهم ينسون كذلك أنَّ تلك الألسنة صادرة عن الجنة، شأنها شأن لسانهم. يجد الإنسان نفسه، وهو المتعدِّد اللسان في البدء، في آخر الأمر وحيد اللسان.

هل اللغة نشأت عن وحي، وتأسيس إلهي (توقيف)، أم نشأت عن مُوَاضَعَة، وتأسيس بشري (اصطلاح) ؟ يفحص ابن جنِّي حجج الأطروحتين، لكنه لا يبدي رأيه. يؤيِّد ابن حزم بقوة أطروحة التوقيف[39]. وحجته الرئيسية هي أنَّ تقرير اصطلاح يفترض مسبقاً وجود واسطة تواصل، ومرحلة لسانية سابقة : «الاصطلاح يقتضي وقتاً لم يكن موجوداً قبله لأنَّه من عمل المُصْطَلِحِين، وكلُّ عمل لابد من أن يكون له أوَّل ؛ فكيف كانت حال المصطلحين على وضع اللغة قبل اصطلاحهم عليها ؟ فهذا من الممتنع المحال ضرورة[40]».

لابد إذن من أنَّ الله هو الذي علَّم اللغة الأولى، وهذه اللغة، كما يرى ابن حزم، كانت «أتمَّ اللغات كلِّها، وأبْيَنها عبارة، وأقَلَّها إشكالاً، وأشدَّها اختصاراً، وأكثرها وقوع أسماء مختلفة على المسمَّيات كلِّها من كلِّ ما في العالم من جوهر أو عرض[41]».

لا يستبعد ابن حزم كون الناس قد أحدثوا بعد ذلك اللغات الأخرى، وإنْ بدا له الأمر غير قابل للتصديق وللفهم. وبالفعل، لماذا اختراع لغات أخرى لمَّا تكون لدينا سلفاً واحدة يمكن التواصل بها على الوجه الأكمل ؟ وهو يميل إلى الاعتقاد، على غرار ابن جنِّي، أنَّ التعدُّد اللساني أصليٌّ، وأنَّ اللسان الآدمي متركَّب من جميع الألسنة : «ولعلَّها كانت حيئذٍ لغة واحدة مترادفة الأسماء على المسمَّيات ثم صارت لغات كثيرة إِذْ توزَّعها بَنُوه بعد ذلك، وهذا هو الأظهر عندنا والأقرب (...) نعني أنَّ الله تعالى وقف على جميع اللغات المنطوق بها، وإنما ظننا هذا لأنَّنا لا ندري أيَّ سببٍ دعا الناس ولهم لغة يتكلَّمون بها ويتفاهمون بها إلى إحداث لغة أخرى وعظيم التعب في ذلك لغير معنى»[42].

لكن اللغات ليست راسخة ثابتة، إنَّها عرضة لتغيُّرات مستمرّة، بسبب الهجرات والغزوات والعلاقات مع الشعوب المجاورة. يتبدَّل النطق، وبناء الألفاظ تبعاً للمناطق. يلاحظ ابن حزم : «ونحن نجد مَنْ سمع لغة أهل فحص البلوط وهي على ليلة واحدة من

---

39. أدين بالكثير لـمؤلَّف : Roger Arnaldez, *Grammaire et théologie chez Ibn Hazm*, Paris, Ed. Vrin, 1956. وخصوصا الفصل المتعلّق بأصل اللغة (ص 37-47).

40. ابن حزم، **الإحكام في أصول الأحكام**، تحقيق محمد أحمد شاكر، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1980، ص 30.

41. نفسه، I، ص 13.

42. نفسه، I، ص 33.

قرطبة، كاد أنْ يقول إنها لغة أخرى غير لغة أهل قرطبة[43]». وقد كان النحاة، زمناً بعيدا قبله، قد أحصوا أغلاط اللغة التي يرتكبها العامة[44]. ما يُميِّز ابن حزم هو التأكيد على أنَّ التغيُّرات داخل لغة قد تُفضي إلى تكوين لغات جديدة. وهكذا فإن عربية إسماعيل وعبرانية إسحق مشتقتان من السريانية، اللغة الأم التي كان يتكلَّمها إبراهيم[45].

هل ستكون السريانية هي اللغة الأصلية ؟ يَظَلُّ ابن حزم حذراً جداً بشأن هذه المسألة : «ولا ندري أيَّ لغة هي التي وقف آدم عليه السلام عليها أوَّلاً[46]». وقد بقي وفيّاً للاستلهام القرآني العميق، ودافع عن مساواة اللغات : «وقد توهَّم قوم في لغتهم أَنَّها أفضل اللغات. وهذا لا معنى له لأنَّ وجوه الفضل معروفة وإنَّما هي بعمل واختصاص ولا عمل للغة ولا جاء نَصٌّ في تفضيل لغة على لغة[47]». وقد غلط جالينوس غلطاً كبيراً حين قال إنَّ لغة اليونانين أفضل اللغات، وأن الأخريات تشبه نباح الكلاب أو نقيق الضفادع، وعلَّق ابن حزم على هذا القول بأنه موقف كلِّ أولئك الذين يسمعون لغةً غير لغتهم ولا يفهمونها[48].

ولا يجازف ابن حزم كذلك بتعيين اللغة التي سيتكلَّمها الأصفياء في الجنة، واكتفى بفحص «ثلاثة أوجه لا رابع لها : إمَّا أن تكون لهم لغة واحدة من اللغات القائمة بيننا الآن ؛ وإمَّا أن تكون لهم لغة غير جميع هذه اللغات، وإمَّا أن تكون لهم لغات شتى». «وقد ادَّعى البعض أن أهل الجنة سيتكلَّمون العربية واحتجُّوا بأنَّ القرآن ينقل خطابهم بتلك اللغة»، ويوردون آيات مثل : «دَعْوَاهُم فيها سبحانك اللهم». (سورة **يونس، الآية** 10). ويردُّ ابن حزم بأن ذلك غير معقول : فذلك يعني أيضا القول بأن العربية ستكون لغة أهل النار، الذين ينقل القرآن أيضاً خطابهم : «سواءٌ علينا أجَزعنا أم صبرنَا مَا لنا مِنْ مَحِيص» (سورة **إبراهيم، الآية** 21)[49].

43. نفسه، I، ص 31.

44. يوهان فك، **العربية**، ترجمة د. رمضان عبد التواب، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1980، ص 98-104.

45. **الإحكام في أصول الأحكام**، المصدر المذكور، I، ص 32.

46. نفسه، I، ص 31.

47. نفسه، I، ص 33.

48. نفسه، I، ص 34.

49. نفسه، الصفحة نفسها.

أقْدَمُ قصيدةٍ في الدُّنيا

المنذور لأن يحيا أبداً في القصائد لابدَّ له في الوجود أن يَبِيدَ.

شيلر

إذا كانت العربية عند بعض المؤلِّفين هي لسان الجنة، فماذا سيكون لسان الهبوط ؟ هل سيستمر آدم، بعد طرده من جنَّة عَدْن، في التكلُّم بالعربية، أم سَيُعَبِّرُ بلسان آخر ؟

سنعرف ذلك بفضل الكتابات التي أثارتها قصيدة لآدم. لأنَّ آدم لم يكن أوَّل نبيٍّ فحسب، وإنَّمَا كذلك أوَّل شاعر. لقد بكى موتَ هابيل في أبيات تُشكِّل أوَّل نشيد جنائزي وأوَّل رثاء في الشعر العربي ! كثيراً ما ترد تلك الأبيات في التواريخ القديمة، في الفصل المخصص لقابيل وهابيل، وفي تفسير القرآن، بصدد الآيات التالية : «واتْلُ عَليهم نَبَأ ابنيْ آدم بالحقِّ إِذْ قرَّبا قُرْبَاناً فَتُقُبِّلَ من أحَدِهما ولم يُتَقَبَّل من الآخر. قال لأقتلنَّك قال إنما يتقبّل الله من المتَّقين. لَئِنْ بَسَطْتَ إليَّ يدك لتقْتُلني ما أنا ببَاسِطٍ يدي إليك لأقتلك إنِّي أخاف الله ربَّ العالمين. إنِّي أريد أن تَبُوءَ بإثْمي وإِثْمك فتكون من أصحاب النَّار وذلك جزاء الظالمين. فَطَوَّعَتْ له نفسُهُ قَتل أخيه فَقَتله فأصبح من الخاسرين، فَبَعَثَ الله غُرَاباً يَبْحَثُ في الأرض لِيُرِيَه كيف يُوَارِي سوْءَة أخيه. قال يا ويلتي أعَجَزْتُ أن أكون مِثْلَ هذا الغراب فَأوَارِي سَوْءَة أخي فَأصْبَحَ من النَّادسين» (سورة

المائدة، الآيات : 27-31).

هل الكلام هنا يدور حول قابيل وهابيل ؟ يميل المفسِّرون، أغلبهم، نحو هذا الافتراض، ودليلهم هو مشهد الغراب الذي يبحث في الأرض. فيقولون إنه لو كان القاتل شخصاً آخر غير قابيل، فلن يكون لمشهد الغراب أيُّ فائدة له، لأنه ما كان ليجهل عادة دفن الجثة[50]. ويؤكِّد المؤرِّخ ابن الأثير من جهته أنَّ الدليل على أن القاتل والمقتول هما ابنا آدم قابيل وهابيل، ما رواه «العلماء» عن قول آدم لتلك المرثية[51]. تأكيد مثير للدهشة، فإذا كان المؤرِّخون والمفسِّرون عموماً، يوردون أبيات الإنسان الأوَّل أو يلمِّحون إليها، فإنَّ ابن الأثير، حسب علمي، هو الوحيد الذي يرى فيها دليلاً يرفع الالتباس عن النص القرآني بخصوص «ابنَيْ آدم».

لابد لقابيل، بعد ارتكابه للقتل، أن يتحمَّل فِعْلَه أمام الله، نعرف النَّص المشهور في سفر **التكوين** : «فقال الربُّ لقايين : أيْنَ هابيلُ أخُوك ؟ قال : لا أعرفْ. أحَارِسٌ أنا لأخِي؟» (IV، 9). يورد الطبري هذا النص حرفياً، ثم يضيف إن قابيل لم يدر ما يصنع بجثة هابيل. وعكفت عليه الطير والسباع ينظرون أين يرمي به لتفترسه. حينئذٍ حمله في جِرَابٍ على ظهره مدَّة سنة، إلى أن بعث الله له غراباً يبحث في الأرض ليُرِيَه كيف يواري ضحيته[52]. هابيل أو كيف التخلُّص منه[53]! مَرْأَى الجثة لا يُطَاق، مثل مشهد الغورغونة[54]. ولاشك أن هذا هو السبب الذي جعل قابيل يخفيها في جِرَاب، وذلك ما يُجَسِّدُ الدفن مسبقاً. ولما فعل ذلك، فقد صار، على نحو ما، حامي هابيل وحارسه ؛ هو الذي رفض أن يكون مسؤولاً عن أخيه حيّاً، يتحَمَّل هذه المسؤولية بعد موته. يذرع الأرض، طوال سنة، وعلى كتفه جثة، حاملاً على كاهله، بمدلُولَي الكلمة، خطأه. حِمْلٌ ثَقِيلٌ يُبْهِظُهُ.

مشهد الغراب (الغرابين حسب التفسير الأكثر شيوعاً) هو تمثيل للقتل : فعل قابيل

50. الطبري، **جامع البيان**، بيروت، دار الفكر، 1984، VI، ص 196.

51. ابن الأثير، **الكامل**، بيروت، 1966-1967، I، ص 45.

52. الطبري، **جامع البيان**، VI، ص 197.

53. تلميح إلى عنوان مسرحية شهيرة لأوجين يونسكو، Amédée ou Comment s'en débarrasser.(المترجم).

54. مثال آخر عن شخصية تحمل جثة عدوها، بيرسيوس، بعد أن قتل الغورغونة [وهي وحش مُجَنَّحٌ له جسد امرأة وشعر رأسها من الثعابين - المترجم] (التي تحول من حدق فيها إلى حجر)، فقطع رأسها وأخفاه في جراب، فتوفر له بذلك سلاح رهيب : يكفيه أن يكشف عنه «ليستحيل أعداؤه إلى تماثيل لأنفسهم»، حسب التعبير الجميل لإيطالو كالفينو في : *Leçons américaines*. Paris, Ed. Gallimard, 1989, p. 22.

يتشخَّص أمام عينيه. الغراب الذي يقتل مثيله يُحَاكي فعل قابيل، وهذا الأخير يحاكي الغراب بدفنه لأخيه. وتبلغ المماثلة درجة من العمق يكاد يتحول معها قابيل إلى غراب: سواد نفسه ينطبع على جسده : بشرته التي كانت بيضاء تستحيل إلى السَّواد[55].

الغراب يَسُنُّ الدفن. لا نَنْسَ أَنَّنَا في زمن البدايات : قواعد، وتقاليد، وعادات تظهر للمرة الأولى. ذلك زمن الأوائل، أي البشر الأوَّلون، والقدماء الذين لأفعالهم قيمة النماذج والأنماط الأصلية. قابيل «أوَّل مَنْ سَنَّ القتل»، وهابيل «أوَّل قتيل من بني آدم[56]»، وآدم أوَّل من نظم قصيدة رثاء.

القصيدة الأصلية مرتبطة بالفقد، والغياب، والموت. كان هنا كائن، ثم ما عاد كائناً. في الأصل من الشعر، توجد انتحابات على ميِّت ؛ الغرض الشعري الأصلي، الذي تفرَّعَت عنه الأغراض الأخرى، هو الرثاء.

القصيدة الأولى تحكي التبَدُّل والخراب، ما عادت حدود العالم واضحة، ويزداد النَّظر حيرة بقدر ما تُغَطّي الأرضَ سحابةٌ من الغبار. ما كان قَبْلُ منتظماً صار الآن ركاماً من الأشياء المبهمة، عالم يسوده الاختلاط. أظهرت الأرض وجهاً قبيحاً مقلقاً، ورَجَفَتْ بما عليها سبعة أيام[57]. قد يُقَال إنها بهذا تعلن عن حدادها : في كثير من الأساطير، يكون موت شخص عظيم مُصَاحَباً باختلال للكون ؛ تشارك الطبيعة في الرُّعب الشامل، في الغَمِّ واليأس الناتجين عن فقد الشخص العظيم. غير أنه في الحال الحاضرة، ينبغي اعتبار سبب آخر : لقد شربت الأرض دم هابيل، واختلال الطبيعة ناتج عن هذا الاجتراع.

يقول الرّبُّ، في سِفْر **التكوين**، لقابيل : «ماذا فعلتَ ؟ دَمُ أخيكَ يَصْرُخُ إِلَيَّ من الأرض. والآن، فملعونٌ أنت منَ الأرض التي فَتَحَتْ فمها لِتَقْبَل دم أخيك من يَدِكَ. فهي لن تعطيك خِصْبَها إذا فَلَحْتَه» (IV، 10-12). ابتلاع الدم مماثل لابتلاع الفاكهة المحرَّمة : «وأمَّا شجرة معرفة الخير والشر فلا تَأْكُلْ منها. فيومَ تأكل منها موتاً تَمُوت» (**التكوين**، II، 17). في حالة يحل الموت بالإنسان، وفي الحالة الأخرى يطال الأرضَ الفسادُ والتحولُ فتغدو جدباء.

55. الزمخشري، **الكشاف**، I، ص 608.

56. الطبري، **جامع البيان**، VI، ص 194 وص 198.

57. الثعلبي، **قصص الأنبياء**، ص 27.

لمَّا شربت الأرض الدَّم، افتقرت وصارت عقيماً[58]. بعد أن كان الدَّم مبدءاً للحياة، يصير مبدءاً للموت، وسمّاً، حين تقبَّلَتْه الأرض. لقد أدخلتْ إلى باطنها الفساد والشر. يروي الثعلبي إنَّ الأشجار تغطَّت بالأشواك «وتغيَّرت الأطعمة، وتحمَّضت الفواكه ومرَّ الماءُ واغبرَّت الأرض[59]». وهكذا انتقلت الأرض من حالٍ فردوسية، تتميَّزُ بالخصب والوفرة، إلى حال الجَدْبِ والعُقْمِ[60]. تواطأت الأرض مع قابيل لمَّا اجترعت الدم، طامسةً بذلك كلَّ أثر للجريمة. حينئذٍ استطاع قابيل أن ينكر قتله لأخيه : «فأين دمه إنْ كنتُ قتلته ؟[61]». ويضيف الثعلبي إنَّ الله حرَّم «على الأرض من يومئذٍ أن تشرب دماً بعده أبداً[62]».

يقول الثعلبي إنَّ آدم، لحظة القتل، كان في مكَّة، وأولاده كانوا في الهند. اضطرب آدم لانقلاب الطبيعة، فحدس بوقوع حدث خطير، «فأتى الهند فإذا قابيل قد قتل هابيل»، فقال مرفيثه[63].

أوَّل ذِكْر لهذه المرثية، في حدود علمي، وَرَد في **جمهرة أشعار العرب** لأبي زيد القرشي (القرن الثالث/ القرن التاسع) :

«أخبرنا أبو عبد الله المفضَّل بن عبد الله المُحَبَّري، قال : سألت أبي عن أوَّل مَنْ قال الشعر فأنشدني هذه الأبيات :

تغيَّرت البلادُ ومَنْ عليها فوجه الأرض مُغْبَرٌّ قبيحُ
تغير كل ذي لون وطعم وقلَّ بشاشة الوجه المليح [64]

58. أنظر : Michel Jeanneret, *Des mets et des mots*, *op. cit.*, p. 27.

59. **قصص الأنبياء**، ص 27.

60. لنتذكر أن الربّ قال لآدم بعد أكل الفاكهة المحرمة : «تكون الأرض ملعونة بسببك، بكَدِّك تأكل طعامك منها طول أيام حياتك. شوكاً وعَوْسَجاً تُنبت لك، ومن عشب الحقل تقتات». (**التكوين**، 17-18 ،III).

61. الثعلبي، **قصص الأنبياء**، ص 27.

62. نفسه، الصفحة نفسها.

63. نفسه، ص 27-28.

64. يتبع أبو زيد القرشي هذا البيت بتعليق نحوي قصير عن إعراب لفظة بشاشة وحركة إعراب الروي.

وجاوَرَنا عدوٌّ ليــس يفنى لَعيـــنٌ لا يمــوت فنستريــح
أهابيل إِنْ قُتلت فإن قلبــي علَيك اليــــوم مكتئــب قريح

ثم سمعتُ جماعة من أهل العلم يأثرون أن قائلها أبونا آدم عليه السلام حين قتل ابنه قابيلُ هابيلَ، فالله أعلم أكان ذلك أم لا.
وذُكر أنَّ إبليس عدو الله أجاب آدم عليه السلام بهذه الأبيات فقال :

تَنَحَّ عن الجـــنان وساكنيهـا ففي الفردوس ضاق بك الفسيحُ
وكنتَ بها وزوجك في رخاء وقلبــك من أذى الدنيا مريــح
فما برحتْ مكايدتي ومكري إلى أن فاتــك الثمــن الربيــح
ولولا رحمة الرحمن أمسى بكفِّــــك من جنان الخلد ريـح

ورُوي أنَّ بعض الملائكة عليهم السلام قال هذا البيت :

لِدُوا للموت وابنوا للخــراب فكلُّكم يصيـر إلى الذهــــاب[65]»

أورد أبوزيد القرشي بعد ذلك أشعاراً لعاد وثمود، وهما شعبان قديمان أهلكهما الله، ولنُذكِّر أن محمد بن سلاَّم الجمحي، ناقد الشعر، قد هاجم بعنف ابن إسحق مؤلف السيرة، آخذاً عليه أنَّه «حَمَل» أشعاراً منسوبة إلى أولئك القوم، وهي أشعار لا شكَّ في أنَّها منحولة إذ «مَنْ حَمَل هذا الشعر ؟ وَمَنْ أدَّاه منذ ألوف من السنين ؟ والله تعالى يقول : «فقُطِع دابر القوم الذين ظَلَمُوا» أي لا بقيَّة لهم، وقال أيضاً : «وأنه أهْلَكَ عَاداً الأولَى وثموداً ما أبقى»[66]. لا يورد الجمحي الأبيات المنسوبة إلى الإنسان الأوَّل، لكن من اليسير التخمين بأنه كان سيرفضها جملة وتفصيلاً.

يورد الطبري، في تفسيره، المرثية وقد تقلَّصت إلى بيتين[67]. ويعتمد الطبري على إسناد يصعد إلى الخليفة علي بن أبي طالب. ويُبدي صمتاً يفوق صمت أبي زيد القرشي،

65. **جمهرة أشعار العرب**، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة 1967، I، ص 24-25. رغم أن البيت الأخير جاء على بحر الأبيات السابقة (الوافر)، فإنَّ رويه المختلف يعزله، لكنه لا يتنافر مع السياق.

66. الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمد محمود شاكر، القاهرة، د. ت، ص 9.

67. **جامع البيان**، VI، ص 190.

فلا يُفصح عن أيٍّ تعليق حول محتوى وشكل البيتين، ولا حول قيمتهما، ومكانتهما، أو نوع الشهادة التي يحملانها. ولا يتساءل كذلك كيف بلغا إلى علم علي بن أبي طالب، وعن أيِّ طريق وصلا إليه، وَمَنْ رواهما له. هُوَّة زمنية سحيقة تفصل علياً عن آدم، لكن الطبري لا يبدو عليه الانزعاج لذلك. أهذا عن حياد ؟ ليس تماماً : فمن جهة، مجرد الاستشهاد بهذين البيتين هو ذو دلالة في حد ذاته (لا يُسْتشهد إلا بما هو جدير، بشكل أو بآخر، بالاستشهاد) ؛ ومن جهة أخرى، يتوفر البيتان على إسناد، فهما مرويان عن إحدى أعلى الشخصيات في الإسلام.

إضافة إلى هذا يشير الطبري إلى أنَّ صوتاً ردَّ على آدم بهذين البيتين :

أبا هابيل قد قُتلا جميعاً وصار الحيُّ كالميت الذبيح
وجاء بِشِرَّةٍ قد كان منها على خَوْفٍ فجاء بها يصيح[68]

لا توضيح عن طبيعة هذا الصوت الغامض الذي يَرُدُّ على نَوْح آدم. أهو صوت من الله ؟ لكن، أينطق شعراً ؟ أم هو صوت مَلَك، أو الشيطان، أو حوَّاء ؟ أم صوت الأرض؟ لنلاحظ أنَّ آدم يُدْعَى أبا هابيل، في اللحظة التي لم يعد فيها كذلك. العلاقة مع قابيل، الابن الأكبر، الحي (ينبئ الصوت مع ذلك عن قرب موته)، لا يتم إبرازها. آدم هو، بالخصوص، والد الميت، الغائب، الإبن «الثاني» الذي لم يعد سوى ذكرى و«هباء» (ذلك هو معنى لفظة هابيل، هيڤل في العبرية[69]).

لا يحيل المسعودي في **مروج الذهب**، مثل الطبري، على سلسلة إسناد، وإنما على رأي شائع، فكتب : «وقد استفاض في الناس شعر يَعْزُونه إلى آدم، أنه قال حين حزن على ولده وأسف على فقده[70]». ثم يورد المسعودي ثلاثة من الأبيات الآدمية التي ذكرها أبو زيد القرشي ويضيف إليها هذه الأبيات الأربعة :

وبُدِّل أهلُهــا خَمْطــاً وأثْــلاً بجنَّــاتٍ مِنَ الفـردوسِ فِيح

68. نفسه، الصفحة نفسها. معنى البيت الثاني ليس واضحاً تماماً.

69. انظر : Josy Eisenberg et Armand Abecassis, *Moi, le gardien de mon frère ?*, Paris, Ed. Albin Michel, 1980 : p. 51-52.

70. **مروج الذهب**، تحقيق يوسف أسعد داغر، بيروت، دار الأندلس، 1984، I، ص 46.

وقَتَــلَ قايـنٌ هابيـل ظلمـاً فوا أسفاً على الوجه المليح
فما لي لا أجود بسَكْب دمعٍ وهابيـــل تَضَمَّنَهُ الضريـح
أرى طول الحياة عليَّ غمّـاً وما أنا من حياتــي مستريح[71]

يروي المسعودي كذلك الأربعة أبيات التي قالها إبليس، موضّحا أنَّ هذا الأخير أجاب آدم «من حيث يسمع صوته ولا يرى شخصه[72]». ورغم أنَّ المسعودي يعتمد هذه المرة على «كتب التواريخ والسِّيَر والأنساب[73]»، فإنَّ غياب سَنَدٍ معترف به يَسِمُ بمَيْسَم الشكِّ صحة الخبر الذي يرويه.

ويقدِّم المسعودي بدوره مُشَارِكاً في المأساة كان الطبري قد أورد بيتين له دون أن يُحدِّد هويته. لا يورد المسعودي إلا البيت الأوَّل من ذينك البيتين باختلاف وحيد: «ووجدت أنَّ آدم عليه السلام سمع صوتاً ولا يرى شخصاً وهو يقول بيتاً آخر مفرداً دون ما ذكرنا من هذا الشعر، وهو هذا البيت :

أبا هابيلَ قد قُتلا جميعاً وصار الحيُّ بالميتِ الذبيح

فلمَّا سمع آدم ذلك ازداد حزناً وجزعاً على الماضي والباقي، وعلم أنَّ القاتل مقتول[74]».

هنا تلميح إلى نهاية قابيل المأساوية. مصير هذا الأخير في سفر **التكوين** مُلْغِزٌ : «كلُّ مَنْ قَتَلَ قايينَ فسبعة أضعافٍ يُنْتَقم منه» (IV، 15). هذه الكلمات الإلهية، المطبوعة بالغموض، أثارت تأويلات عديدة[75]. يروي الثعلبي أنَّ قابيل قد قتله أحد أبنائه، وقد كان هذا الابن أعمى، وهو تفصيلٌ له دلالته. واستمراراً لفعلته قتل ذلك الابن أيضاً ولداً له، وهكذا كان أوَّل قاتل لأبيه وأوَّل قاتلٍ لابنه[76].

71. نفسه، الصفحة نفسها.
72. نفسه، الصفحة نفسها.
73. نفسه، الصفحة نفسها.
74. نفسه، الصفحة نفسها.
75. انظر : Josy Eisenberg et Armand Abecassis, *Moi, le gardien de mon frère ?*, *op. cit.*, p. 266-275.
76. **قصص الأنبياء**، ص 28.

وحوَّاء ؟ يذكرها الثعلبي عدة مرات. تتألَّف روايته للمرثية الآدمية من سبعة أبيات، اثنان منها لا يردان عند سابقيه، ويشيران على الأرجح، إلى الأم الأصلية :

وجاءت شُعْلَة[77] ولها رنين لهابِلها وقابِلها يصيح
لقتل ابن النبيِّ بغير جُرْم فقلبي عند قتله جريح

إضافة إلى ذلك، ينسب الثعلبي لحواء ثلاثة أبيات هو، في حدود علمي، أوَّل مَن يوردها ولن يوردها بعده سوى سبط ابن الجوزي (القرن السابع/ القرن الثالث عشر) :

دع الشكوى فقد هلكا جميعاً بموتٍ ليس بالثمن الربيح
وما يُغني البكاء عن البواكي إذا ما المرء غُيِّب في الضريح
فابك النفس وانزل عن هواها فَلَسْتَ مُخلَّداً بعد الذبيح[78]

خلافاً لشكوى آدم الطويلة عن طبيعة الموت التي لا تُطاق، تُظهر أبيات حوّاء يأسا مُتَحَكَّماً فيه. تخاطب «الشهلة» آدمَ، وتحثه على الاستسلام للمقدور : إنَّ موت هابيل إعلانٌ بموتهما.

77. لفظة «شعلة» لا تناسب السياق، لكننا نقرأ في رواية سبط ابن الجوزي (**مرآة الزمان**، تحقيق إحسان عباس، بيروت - القاهرة، 1985، I، ص 217) : «وجاءت شَهْلَة»، أي امرأة متقدمة في السن، وهذا أنسب للسياق.

78. **قصص الأنبياء**، ص 28.

شاعرٌ أم نبيٌّ

تُثَار، مع الثعلبي، ثلاث مسائل خطيرة : مسألة صحَّة المرثية، ومسألة لغة المرثية، أيْ لسان آدم، وأخيراً مسألة رواية المرثية.

يذكر الثعلبي أنَّ ابن عبَّاس قال : «مَنْ قال إنَّ آدم قال الشعر فقد كذب[79]». ما كان للأنبياء (وآدم واحد منهم) أن ينظموا الأبيات وغير لائق بنبيٍّ أن ينحط إلى مرتبة قول الشِّعر.

لابد من التذكير، لأجْل إدراك جيِّد لهذه النقطة، بالجدال بين نبيِّ الإسلام والوثنيين بخصوص الوحي القرآني. كان الوثنيون يعتبرون النبيَّ شاعراً يلهمه جني، وهم في هذا يعتمدون على اعتقاد كان مألوفاً لديهم يقول إنَّ لكلِّ شاعر تابعاً غيبياً، جنياً يلهمه أبياته، وليس الشاعر سوى ناطق بلسانه عن خضوع وطواعية. الشاعر وِعَاءٌ لِقَوْلٍ يَسْكُنُه ويتخلَّص منه بالتلفظ به ؛ إنه مَوْقعٌ لاستحواذٍ، وفريسة لخطاب غريب ووحشي. وهكذا يتكفَّل بالقصيدة فاعلان اثنان : الجنيُّ المتخفِّي في جسد بشري، وصاحب ذلك الجسد ذاته، الذي يُقْتَحم فجأة ولا يستطيع التحرُّر إلا إذا نطق بكلمات لم يقصدها مطلقاً. فاعتقد وثنيو مكَّة إذن أن تلك كانت حال النبيِّ العربي، وأن جنياً يتملّكه ويُجبره على

---

79. **قصص الأنبياء**، ص 28.

النطق بأقوال يُلَقِّنها إيَّاه.

آيات عديدة في القرآن تنقل صدى هذا الجدال الشَّرِس : «ويقولون أئِنَّا لَتاركو آلهتنا لشاعر مجنون» (سورة **الصافات**، الآية 36). «أنّي لهم الذِّكرى وقَد جَاءهم رسولٌ مُبين. ثمَّ تولوا عنه وقالوا مُعَلَّم مجنون» (سورة **الدخان**، الآية 13-14). ينفي القرآن التهمة : «وما علَّمناه الشِّعر وما ينبغي له» (سورة **يس**، الآية 69). لا يمكن للنبوَّة والشِّعر أن يجتمعا، لأنهما صادران عن إلهامَيْن مُتَعارضين. كذلك يتعارض مقام النبيِّ مع مقام الكاهن الذي يتلقَّى من جنيٍّ تنبؤاته المسجوعة : «فذكِّر فما أنت بنعمة ربِّك بكاهنٍ ولا مجنون» (سورة **الطور**، الآية 29). الشعر والكهانة ذوا منشأٍ شيطاني، والنبوة ذات منشأ إلهي : «وإنَّه لَتنزيلُ ربِّ العالمين. نَزَل به الرُّوح الأمينُ. عَلى قَلبك لتكُون من المُنْذِرين» (سورة **الشعراء**، الآيات 192-194). إذا لم يكن النبيُّ محمد شاعراً، فالأنبياء الآخرون، بداية بآدم، ليسوا كذلك أيضاً. وينتج عن هذا أنَّ القصيدة المنسوبة لآدم موضوعة مصنوعة.

أما الأبيات المنسوبة لحوَّاء، فلا أحد يهتم بمناقشتها : حوَّاء ليست نبية... وكذلك لا تثير القصيدة المنسوبة لإبليس أيَّ رَدّ فعل. فليس من المستبعد أن يقول إبليس شعراً، إذْ هو في الأصل من الشعر. ألاَ يُقال إن الشعر «نَفْثُ الشيطان[80]»، ألم يُنْعت في **رسالة الغفران** للمعرِّي بأنه «قرآن إبليس[81]» ؟

النقطة الثانية اللاَّزم فَحْصُهَا متعلِّقة بلغة المرثية. يؤكِّد الثعلبي أنَّ لغة آدم بعد الهبوط كانت السّريانية[82]، وهذا رأيٌ كثير الذيوع. ينقل السيوطي أن ابن عبَّاس قال : «إنَّ آدم عليه السلام كان لغته في الجنة العربية، ولمَّا عصى سلبه الله العربية فتكلَّم بالسريانية، فلمَّا تاب ردَّ الله عليه العربية[83]». وهكذا كان فقدان لسان الجنة واحدة من عواقب

80. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة نفث.

81. **رسالة الغفران**، تحقيق بنت الشاطئ، القاهرة، دار المعارف، 1977، ص 352.

82. **قصص الأنبياء**، ص 28.

83. السيوطي، **المزهر**، I، ص 30.

الهبوط. سُلِبَ آدمُ العربيةَ، فاكتسى، إن جاز التعبير، بالسريانية، لسان المنفى. وضعيته الجديدة هي عقاب : لقد طُرِدَ من الجنة ومن العربية ؛ تحوَّل إلى آخر بسبب المعصية، فعليه أن يتكلَّم لغة أخرى. تحَوُّلٌ فوري : تختفي العربية وفجأة تحلُّ محلَّها السريانية. لا عزاء لآدم، وليس له سوى أن يبكي الفردوس المفقود باللغة الجديدة.

لمَّا ذكر ابن عباس توبة آدم، فإنه يلمح دون شكٍّ إلى الآية القرآنية التالية : «فَتَلَقَّى آدم من ربِّه كلمات فَتَابَ عليه» (سورة **البقرة**، الآية 37). كلمة «توبة» قريبة صوتياً ودلالياً من كلمة «أَوْبَة» التي تعني العودة. عاد آدم إلى الله الذي غفر له، ودائماً حسب ابن عبَّاس، رَدَّ عليه لغته التي كان قد سلبها منه. وهكذا لم تكن السُّريانية سوى فاصل، وحَدَثٍ عابر، وتيهاناً مؤقَّتاً ناتجاً عن القطيعة مع الله. صحيحٌ أنَّ آدم لا يعود إلى الجنة، لكنه يعود إلى العربية، وإِذْ يُعيد ربط الصِّلة بلسان الجنة، ألا يعثر من جديد على شيءٍ من الجنَّة ؟

لا يذكر الثعلبي هذا اللقاء الجديد بين آدم والعربية. لا يظهر عنده أنَّ التوبة قد أَلْغَت السريانية. وإذن يجب التسليم بالواقع : لمَّا قتل قابيل هابيل، كان آدم يتكلَّم السريانية ؛ وبما أنَّ الشعر الذي نُسِبَ إليه عربيٌّ، إذن فآدم ليس هو قائله.

قد يُقال إنه ربما قد نظمه بالسريانية ؛ هذا الافتراض غير مقبول لسببين : فمن جهة نصطدم دائماً بتعارض مقام النبيِّ ومقام الشاعر، فلا يمكن لآدم أن يقول شعراً لا بالعربية ولا بالسريانية ؛ ومن جهة أخرى، لا يمكن للشعر أن يقال إلا بالعربية دون سائر اللغات؛ الشِّعر مرتبط باللسان العربي الذي هو وحده يتيح الشعر ويجعل القصيد ممكناً. الثعلبي واضح بهذا الصدد : «وإنما يقول الشعر من تكلَّم بالعربية[84]».

هذه الفكرة موجودة قبل هذا عند الجاحظ الذي يؤكِّد أنَّ «فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى مَنْ تكلَّم بلسان العرب[85]». وهكذا فإنَّ الاختلاف بين العرب وغير العرب هو الاختلاف بين الشعر والنثر. يلاحظ الجاحظ أن «العجم تُقَيِّد مآثرها بالبنيان»، وللعرب كذلك بنيان، إلا أنَّ ما يميِّزهم ويُفَرِّدهم هو الشعر الذي هو «ديوانهم» ومُخَلِّد مآثرهم ومفاخرهم[86].

84. **قصص الأنبياء**، ص 28.

85. **الحيوان**، I، ص 74-75.

86. نفسه، ص 72.

لابن رشيق موقفٌ أقلّ تصلُّباً. كتب يردُّ على مُنْتَقِصي الشعر : «ومن فضائله أنَّ اليونانيين إنَّما كانت أشعارهم تقييداً لِعِلْم الأشياء النفسية والطبيعية التي يُخْشَى ذَهَابُهَا، فكيف ظنُّك بالعرب التي هو فخرها العظيم وقسطاسها المستقيم ؟[87]». وهكذا فإنَّ الشعر اليوناني لن يكون سوى شكل قابلٍ لأن يستوعب موادَّ علمية لغاية تعليمية ولترسيخها في الذاكرة. والحال أن هذا ليس الشعر الحقَّ، وابن رشيق، في سياق آخر، وبعد أن أعلن أنَّ الفلسفة بابٌ آخر غير الشعر، يُعَرِّفُ وظيفة هذا الأخير بهذه العبارة : «وإنَّمَا الشعر مَا أطرَبَ، وهَزَّ النفوس، وحرَّك الطباع[88]».

وابن خلدون، الناقد العظيم للأساطير، سيؤكِّد فيما بعد، برصانته المتحرِّرة من الوهم، أن الشعر لا يختصُّ باللسان العربي وحده بل هو موجود في كلِّ اللغات[89]. وقبله كان ابن سينا وابن رشد قد توصلا سلفاً إلى إدراك ذلك حين شرحهما لكتاب أرسطو **فن الشعر**. غير أن أجناس الشعر اليوناني لم تكن مألوفة لهما ورغم اجتهاداتهما، لم يتوصلا، في الأغلب، إلى تكوين فكرة واضحة عن أقوال أرسطو[90 مكرر].

يرى الجاحظ أن الشعر، أي الشعر العربي، يستعصي على كلِّ محاولة للترجمة ؛ وبالمقابل فإنَّ أدب غير العرب، أي النثر، يُنقل إلى العربية دون أن يلحق به ضرر[91]. الشعر متَّحدٌ جوهرياً بالعربية، فتستحيل قطعاً ترجمته، لأنَّه حين يُنْقَل إلى لغةٍ أخرى، غير شعرية جوهرياً، يفقد مكوِّنه الأساسي، أي الوزن، ويتحوَّل إلى نثر مجرَّد. ما أن يُترجم الشعر، وهو قبل كلِّ شيء نَظْم، ونظام، وترتيب، وتناغم، حتَّى يتشظَّي ويتحوَّل إلى نثر، وهي لفظة تعني التشتُّت والانفصام، والانتشار. أنْ يُترجم الشعر، معناه أن يَلْحَق به سقوط: القطيعة والتَّبَدُّد يتلوان التماسك والانسجام الأصليين، وعِوَض الانتظام الشعري تَحلُّ فوضى النثر ولاانتظامه. دارسوا الشعر العرب القدامى حين يتحدَّثون عن النظم يحيلون على العِقْد الذي تنتظم لآلئه في هيئة خاصة يشدُّها سلك. الترجمة تقطع السِّلْك، وإذ ذاك ينتثر اللؤلؤ في فوضى واختلاط شنيعين. يؤسِّس النظم في القصيدة نظاماً مماثلاً

87. **العمدة**، تحقيق د. محمد قرقزان، بيروت، دار المعرفة، 1988، ص 83-84.

88. نفسه، ص 257.

89. **المقدمة**، بيروت، دار إحياء التراث العربي، د. ت، ص 582.

90. مكرر Wolfhart Heinrichs, *Arabische Dichtung und griechische Poetik*, Beyrouth, 1969.

91. **الحيوان**، I، ص 75.

لذلك الذي يسيِّر الكون، في حين أنَّ النثر عودة لفوضى واختلاط ما قبل الخليقة. النظم يشبه البشرية الأولى التي كانت، بسكناها في فضاء واحد ونطقها بلغة واحدة، تُشَكِّلُ بيتا شعرياً وعِقْداً، في حين أنَّ النثر يشبه البشرية اللاحقة، المتبدِّدة جغرافياً ولِسانياً، والتي قطعت الصلة مع النظام الأصلي، والعِقْد البَدْئِي، وأعراقها وألسنتها هي بمثابة لآلئ منتثرة.

لنرجع إلى مرثية آدم، لو صحَّ أننا ابتعدنا عنها. إذا كانت المرثية قد قيلت بالسريانية، فإن المسألة الشائكة لنسبتها إلى نبيٍّ تختفي. لا شيء يَحُول أن يكون الإنسان الأوَّل قائلَها. يظلُّ مقام النبوة سالماً لأنَّ السريانية، مثل كلِّ لغة أخرى غير عربية، غريبة عن الشعر. إذن فآدم لم يعبِّر بالضرورة إلا نثراً، وهكذا ينتفي الدليل الرئيس على عدم صحة المرثية.

لكن كيف حدث أنَّ هذه الأنشودة الجنائزية، المؤلَّفة نثراً بالسريانية، قد وصلتنا شعراً بالعربية ؟ ببساطة لأنَّها قد ترجمها يَعْرُب بن قحطان، وهو شخصية كنَّا قد تعرفنا عليها[92].

انتقلت المرثية من جيل إلى جيل بناءً على طلبٍ جازم من آدم. اهتمَّ مولِّف أوَّل مرثية شديد الاهتمام، قبل وفاته، بتفجُّعه على موت هابيل، فأوصى ابنه الثالث شيث بحفظه وروايته. أنقذ شيث المرثية من النسيان واعتنى بروايتها[93]. وهكذا وجد يَعْرُب نفسه يوماً، آخر حلقةٍ في سلسلة طويلة من الرواة.

من هو يَعْرُب ؟ كان ملكاً على اليمن[94]، وكان أوَّل مَنْ ركب الخيل وتكلَّم بالعربية وقال الشعر[95]. لنلاحظ مرَّة أخرى، العلاقة المتميِّزة بين اللغة العربية والشعر. توالت، منذ آدم، أجيال عديدة على الأرض، لكنها كانت عاجزة عن نظم الشعر، لسبب بسيط هو أنها لم تكن تتكلَّم العربية. كان من اللاَّزم تفتُّح العربية ليتفتَّح الشعر. كلتا الزهرتين أينعتا في آن واحد.

النثر سابقٌ على الشعر. في البدء كان النثر. مع يعْرُب فحسب أزْهَرَ الشعر وانضاف

92. انظر فيما سبق، ص 18-19.

93. الثعلبي، **قصص الأنبياء**، ص 28.

94. انظر : René Dagorn, *La Geste d'Ismaël*, Genève, Ed. Droz, 1981, p. 287.

95. **قصص الأنبياء**، ص 28.

إلى النثر، كما انضافت العربية إلى السريانية. لم يَمْحُ الشعرُ النثرَ، كما أن العربية لم تُلْغِ السريانية : لغتان ونمطان من الخطاب سيتعايشان منذ ظهور يَعْرُب.

لكن أيصحُّ القولُ إنَّ النثر سبق الشعر، والسريانية العربية ؟ مرة أخرى، أليست العربية لسان جنَّة عدن ؟ بهذا المعنى، لم يفعل يعرب سوى إعادة ربط الصِّلة مع لغة الفردوس، اللغة التي كان يتكلَّمها آدم في الجنة. **نسيها** آدم، فعرف اللسان الفردوسيُّ فترةَ كُمُون، ولم يعاود الظهور إلاَّ بعد مدة، لينبثق من جديد، بواسطة يعرب، في ذاكرة البشرية. صحيح أن السريانية هي اللغة الأولى للمنفى، لكن العربية هي اللغة الأولى التي تكلَّمها آدم، وبهذه الصفة، تحظى بالأولوية الزمنية والسيادة الأنطولوجية. أضاعها آدم، فعثر عليها يعرب، الذي كان يتكلَّم سلفاً السريانية.

إذا كانت العربية هي اللسان الأصلي، فالشعر المتَّحِد معها جوهرياً يبدو كذلك أنه صيغة التعبير الأصلية، لكن آدم، بوصفه نَبِيّاً، محظور عليه استخدامه. يتولَّد انطباع بأن الشعر ظلَّ هاجعاً وأنه لم يُفِقِ من نَوْمِهِ إلا في المنفى.

يتكلَّم آدم العربية أوَّلاً، ثم السريانية، ويتكلَّم يَعْرُب السريانية، ثم العربية. بعبارة أخرى، تجربة يعرب معاكسة لتجربة آدم، لغة المنطلق عند هذا هي لغة الوصول عند ذاك. لكن الاختلاف الرئيس هو أنَّ آدم ينسى العربية، في حين أنَّ يعرب لا ينسى السريانية. يَعْرُب هو أول مزدوج اللغة في تاريخ البشرية.

ذات يوم إذن، اكتسب يَعْرُب العربيةَ، مجاناً وعفوياً، في يُسْرٍ، دون أن يكون عليه أنْ يتعلَّمها ويتشرَّب بها تدريجياً. بين ناسٍ يتكلمون السريانية، والسريانية فحسب، شرع، هو، يتكلَّم إضافة إلى ذلك لغة أخرى. إنه وحده له لغة جديدة، ذات تكوين كامل ونهائي، زهرةٌ تفتَّحت فجأة، حيث لم يكن أحدٌ يتوقَّع ذلك إطلاقاً. بحركة وحيدة تامَّة، ذات يوم إذن شرع يتكلَّم العربية، كما أنه ذات يوم (اليوم ذاته ؟) شرع يقول الشعر ويركب الخيل.

لمَّا جعل يَعْرُبُ الفرسَ ينتقل من حال التوحُّش إلى حال الاستئناس، ولمَّا ركبه، فإنه يزدوج : ينبغي الحديث بصدده عن أعلى وأسفل، عن فوق وتحت ؛ فكما انتصب فوق الفرس، كذلك ينتصب فوق السريانية، وينتصب فوق النثر. جميع أولئك الذين يحيطون به منحبسون في السريانية والنثر، لكنه هو يمتلك امتياز التكلُّم بالعربية واستخدام الأسلوب الشعري. درجةً فوق السريانية، توجد العربية، ودرجةً فوق النثر،

يوجد الشعر، ودرجة فوق الفرس يوجد الفارس.

اسم يَعْرُب يعني : مَنْ يُعْرِبُ ويُفصح بوضوح عن فكرته[96]. اسم استهلالي، مشحون ببرنامج كامل. يَعْرُب يولد مرَّتين، الأولى في السريانية، والثانية في العربية. هو أوّل مزدوج اللغة، وهو كذلك أوّل مُترجِم، وتتمثّل الترجمة عنده في نقل النصّ من السريانية إلى العربية، ومن النثر إلى الشعر. لمّا اكتشف النَّصّ الآدمي، نَظَر فإذا هو سجع، فأعاد تنظيمه، كما يروي الثعْلبي، بمجرَّد تغيير ترتيب الألفاظ فاستقام شعراً[97]. وهكذا تلقَّت المرثية صيغتها النهائية، ومنذئذٍ، لم تُرْوَ إلاَّ شعراً بالعربية.

سجعٌ سرياني على عتبة الشعر العربي ؟ كان دارسو الشعر القدامى يرون أنَّ الشعر العربي عرف شكله الأوَّل في الرَّجز، وهو بحر تستعمله الحُدَاة لتنشيط الإبل على المسير[98]. ولا تستبعد دراسات حديثة أن يكون السجع مرحلة أكثر قِدَماً[99].

واسماعيل ؟ آن الأوان للحديث عن هذا السَّلَف العظيم، والمنافس المرهوب ليعرب[100]. يقول الجمحي : «أوَّل مَنْ تكلَّم بالعربية ونسي لسان أبيه إسماعيل عليه السلام[101]». اللغة الجديدة تقوم على أنقاض القديمة. تخلَّى إبراهيم عن ابنه في الصحراء، وتخلَّى إسماعيل، وهو ابن أربع عشرة سنة، عن لسان أبيه[102]. لم يعد بإمكان الإبن، لمَّا رَاهَق، أن يتكلَّم مثل أبيه. ماذا يعني هذا، إنْ لم يكن أنَّ التواصل قد فسد وتشوَّش بينهما، وأنهما صارا غريبين عن بعضهما ؟ صحيح أن إسماعيل هو المُوَاصِل للفكر التوحيدي الذي يجسِّده إبراهيم، لكنه لم يستطع أن يكون كذلك إلا انطلاقاً من قطيعة أساسية على مستوى اللغة. كي يكسب ذاته، كان عليه، من هذه الجهة على الأقل، أن يهجر أباه.

---

96. المسعودي، **مروج الذهب**، المصدر المذكور، I، ص 54.

97. **قصص الأنبياء**، ص 28.

98. ابن رشيق، **العمدة**، ص 350. لنذكِّر بأنَّ المرثية الآدمية وأبيات إبليس وأبيات حواء جميعها من بحر الوافر.

99. انظر : Toshihiko Izutsu, *God and man in the Koran*, *op. cit.*, p. 173.

100. طال الجدال حول هذه المسألة في إطار المنافسة بين النزاريين، عرب الشمال، والقحطانيين، عرب الجنوب. انظر المسعودي، **مروج الذهب**، I، ص 54.

101. **طبقات فحول الشعراء**، ص 10.

102. الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1948-1950، III، ص 290.

لا شكَّ أنَّ القطيعة اللسانية كانت عنيفة : في لحظة خاطفة، تنمحي لغةٌ وتُخْلِي المكان لِلُغة أخرى. يقول الجاحظ إنَّ إسماعيل قد اكتسب العربية «على غير تلقينٍ ولا ترتيب[103]»، وبما أنَّ كلَّ أثر من اللغة القديمة قد اختفى، فإنَّه لم يُعَان مشقَّة في التعبير باللغة الجديدة[104]. هذا التحول، الصادر عن تدخُّل إلهي، مسَّ أيضاً «غرائزه» و«طبائعه»، بحيث تبدَّل مجموع شخصيته[105]. ويورد الجاحظ حالات مماثلة : «وقد عَلِمْنَا أنَّ الخُرْس والأطفال إذا دخلوا الجنَّة (...) لا يدخلونها إلاَّ مع الفصاحة بلسان أهل الجنَّة. ولا يكون ذلك إلاَّ على خِلافِ الترتيب والتدريج والتعليم والتقويم». ويضيف مُلَمِّحاً إلى ما جاء في القرآن (**آل عمران**، الآية 46، و**مريم**، الآية 12)، أنَّ عيسى كلَّم النَّاس في المهد، وأنَّ يحيى نطق بالحكمة صبياً، ثم لاحظ : «وكذلك القول في آدم وحوَّاء» ؛ وأخيرا يذكر الحيوانات التي أنطقها الله، مثل ذئب أُهْبَان، ونملة سليمان وهدهده[106].

إسماعيل أوَّل مَن نطق بالعربية، وهو أيضاً أوَّل من ركب الخيل العِرَاب[107]، وهي سِمَة أخرى تربطه بيعرب، لكنه بخلاف هذا الأخير، لم يكن يصنع الشعر، فلا يمكن، نتيجة لذلك، أن يشترك في «قصيدة» آدم. لم يكن مزدوج اللغة (فقد نسي لغته الأولى)، فهو غير أهْلٍ مطلقاً لترجمة التفجُّع على هابيل. وفوق كلِّ ذلك، كان نبيّاً، ولنكرِّر بأن النبوة والشعر متنافيان. فلا يمكن أن تؤول ترجمة المرثية الآدمية وروايتها إلا إلى يَعْرُب.

103. نفسه، I، ص 383.

104. نفسه، الصفحة نفسها.

105. نفسه، III، ص 292.

106. نفسه، III، ص 292-293.

107. انظر: René Dagorn, *La Geste d'Ismaël, op. cit.*, p. 367.

آدَم أو النِّسْيان

مَنْ يموتون يصنعون حيلة خبيثة نحو الأحياء :يَتَوَارَوْنَ تاركين لهؤلاء مهمة تفسير فكرهم، أي أن يتجادلوا حول ما قالوه، وما كان ممكناً أن يقولوه، وما كان عليهم أن يقولوه، بل وحول ما لم يقولوه أبداً. آنئذٍ ينبثق حُلْم، عنيدٌ بقدر ما هو مستحيل التحقيق، حلم أن يسأل المرءُ بنفسه أناسَ الماضي، مباشرة، ودون وسيط. مرَّة، مَرَّة واحدة، يلتقي بهم، ويستشيرهم عن معنى أقوالهم، بل، أحياناً، ليستفسرهم إنْ كانوا حقّاً قد قالوا تلك الأقوال. يكفي أن ينطقوا حتَّى تجد حلَّها المسائل المتنازع فيها، وتُصَحِّح أخطاء الفهم وينقشع الإبهام. سيرضى كلُّ الناس، أمام عظمة الحقيقة، ولا اعتراض يصير ممكناً.

تولَّد عن هذا الحلم نوعٌ أدبيّ بأكمله : الحوار مع الموتى. إلى هذا النوع تنتسب، في الثقافة العربية، **رسالة الغفران** للمعرِّي، وهي تروي رحلة إلى الآخرة. يدخل ابن القارح، البطل، بعد يوم الحساب، إلى الجنة حيث يلتقي بالشعراء الذين يحبهم، أو الذين تثير أبياتهم فضوله اللغوي. يحاور كذلك، أثناء زيارة إلى جهنَّم، الشعراء الملعونين. أخيرا يصادف، وهو عائد إلى الجنة، آدم...

رسالة الغفران مؤلَّف جمُّ الثراء، ولن أتناوله هنا إلاَّ في علاقته، المباشرة أو غير المباشرة، مع الشعر ونسيان اللغة.

كلَّما أدَّى ابن القارح صلاته، كان يدعو الله أن يُبْقِيَ له، في الآخرة، حفظ الأشعار التي استظهرها. لا متعة له في الصفحة البيضاء، وبكارة الرؤية ؛ يريد أن يُبْعَث بذكرياته الأدبية، وإذن بِلُغَته. لا يتصوَّر نفسه في الجنَّة مسلوباً من معرفته الشعرية التي كرَّس لها كلَّ حياته ؛ فقدان الذاكرة سيكون هو الجحيم، وأفظع ما قد يُصيبه. لا شكَّ أنَّ دعواته لم تذهب سدًى وأنَّ أمنيته قد استجيب لها بسخاء : فهو لم يحتفظ، في الآخرة، بذاكرته فحسب، بـل ألْفَى نفسه مع الشعـراء الذين يُقَدِّرهم ويعجب بهم. لِكُلٍّ جَنَّتُه : ابن القارح أديب، ولن يتعامل إلاَّ مع الأدباء ؛ كلُّ ما يفعله ويقوله سيكون موسوماً بسمة الأدب.

لكن الأمور كادت تسوء عاقبتها عليه. يومُ الحساب، ومقداره خمسون ألف سنة (سورة **المعارج**، الآية 4)، شديد الوطأة. وقد كان أحد الملائكة سلَّم ابن القارح صحيفة أعماله، وهي نزرة الحسنات، لكنها مختومة بصكِّ التوبة «وهي للذنوب كلِّها ماحية[108]». (المحو، وإزالة الآثار، شكلٌ من النسيان). أُفْعِمَ ابن القارح بالأمل وما كان عليه أن ينتظر سوى الإذن بالدخول إلى الجنة. لكنه بعد شهرين، بدأ صبره ينفد، ورأى أنه لن يتحمَّل القيظ والعطش، فقرَّر أن يسترضي حَفَظَة أبواب الجنة بقصائد مدح. ضاع جهده سدىً : كانوا يجهلون ما الشعر، وعبثاً ألقى عليهم درساً في ذلك الفنِّ، فإنَّهم لم يتزحزحوا. التحق، يائساً، بجماعة عرف فيها النحوي أبا علي الفارسي، وقد تعلَّق به شعراء يخاصمونه على سوء تأويله لأبياتهم. نسي ابن القارح وضعه البائس، وتابع بشغف الخصومة الدَّلالية، وخلَّص النحويَّ من مخالب الشعراء، فأضاع، في العِرَاك، صكَّ توبته. لحسن حظه، شهد أحد القضاة لصالحه، وبعد مِحَنٍ كثيرة، دخل الجنة. وبما أنَّ الانتظار لم يدم سوى ستة شهور من شهور الأرض، وهي مدة قصيرة نسبياً، فقد احتفظ بمجموع ذاكرته.

كان عليه في الجنة أن يتعلَّم من جديد أسماء الأشخاص الذين يصادفهم في طريقه والذين لا يتعرَّف عليهم. فالجنة موقعٌ للتحوُّلات، ولأنَّ كلَّ شخص يكتسي مظهراً مغايراً لما كان عليه في الدنيا، فإن التسمية لم تعد منطبقة بِيَقِين. يكشف الأشخاصُ عن جسد جديد، وهيئة جديدة ؛ وفي هذه الأحوال، لابدَّ في كلِّ مرة من الموافقة بين وجهٍ واسمٍ. صحيح أنَّ ابن القارح لم يكن قد عرف في الدنيا الشعراء الذين يلتقي بهم في الآخرة، لكنه كان قد كوَّن عنهم صورة من خلال ناحية من نواحي آثارهم أو سِمَةٍ من

108. **رسالة الغفران**، ص 250.

سمات سيرتهم. والحال أنَّ هذه الصورة تتكشَّف عن لا جدواها، لأنَّ النَّقص على الأرض قد جرى إصلاحه في الجنة : هذا الشاعر الجاهلي (زهير) الذي كان اشتكى الهرم، قد صار الآن شاباً مفعماً بالحيوية؛ وذاك الآخر، المشهور بضعف بصره (الأعشى) صارت له الآن عينان جميلتان يستطيع أن يرى بهما ما يجري في الطَّرَف الآخر من الجنة. لا يتم التجديد الجسدي للناس سوى مرة واحدة، وبعدها يحافظون دائماً على المظهر نفسه. وبالمقابل، فإنَّ عدداً من الحيوانات لها أن تتحوَّل كيفما تشاء. فطاووس يُؤْكل ثم تجتمع عظامه ليحيا من جديد، وحيَّات وإوَزّ تتحوَّل إلى حوريات (يمتنع عنهن الرجال مخافة أن يُتَّهموا بنكاح الحيوان). وأثناء رحلة صيد، يكتسب حمار وحش فجأةً موهبة الكلام ويطلب الرحمة وقد أوشك الرمح أن يخترقه. ولا تفلت الثمار من قانون التحوُّلات الشامل : تُقطف رمَّانة أو تفَّاحة بكل طمأنينة، فتنفلق عن حورية خلاَّبة.

والخلاصة، أن ابن القارح مثل آدم جديد. كان أبُ النوع البشري، المُتَخَلِّق من قبضة طين، عاجزاً عن تسمية الأشياء، لكن الله، الذي يرعاه، علَّمه أسماء جميع الكائنات. لقد جرى التلفظ بالأسماء زمناً طويلاً قبل خلقه، وكانت الأشياء هناك، ناضجة ومعروضة، تنتظر أن يأتي الإنسان لإقرار وجودها بأن يطبِّق عليها التسميات التي كان الله، منذ الأزل، قد قدَّرها لها. لو لم يكن الله قد علَّمه الأسماء، لكان آدم قد هام، دون أن يعرف حتى اسمه هو ذاته. بفضل العناية الإلهية، استأنس بالأشياء وشعر في الجنة أنه في بيته.

ماذا سيفعل ابن القارح ببضاعته الأدبية ؟ لأيِّ استعمال سيوجِّه ثمار ذاكرته السليمة؟ صحيح أنَّ ملذَّات الفردوس عديدة ومتنوِّعة، لكنِ بطلنا عامرٌ بالحنين لنمط من الحياة خاصٍّ، إلى الحياة كما يصفها الشعر. يتذكَّر، في كلِّ لحظةٍ، الأفعال التي ذكرها الشعراء، ويشرع فوراً في محاكاتها و**تحقيقها** (يكفيه أن يرغب ليحضر موضوع رغبته بين يديه). تهجس في خاطره أبيات طَرْدية : يركب فرسه وينطلق للصيد. والمُتَع التي يمارسها مع حورية تُكَرِّر تلك التي وصفها الشاعر الجاهلي امرؤ القيس في مُعَلَّقته. تذكَّر مجادلات العلماء في الدنيا، فأقام مأدبة ودعا الشعراء والنحاة؛ وكما هو مُتوقَّع، لم تلبث الخصومات أن تظهر، وتُتبادل الشتائم، ويصل الأمر إلى المشاجرة[109]. وهكذا يَعْمُرُ ابن القارح الجنَّة

109. تمتلك **رسالة الغفران** كل خصائص المينيبي كما استخلصها باختين في **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، الدار البيضاء، منشورات توبقال، 1986، ص 165-173.

بالثيمات والموتيفات الشعرية، ومثل دون كيخوت سعيد (إذا جاز التعبير)، **يحيا** إنشاداته، وقراءاته، وأدبه.

ويستغلُّ أيضاً لقاءاته ليحاول العثور على حلٍّ نهائيٍّ لمسائل لغوية كانت تقلقه في حياته الأرضية[110]. فتقوم مناظرات عالِمة، يشترك فيها سواء أهل الجنة وأهل الجحيم. يَصْدُرُ قسط من الجانب الهزلي في **رسالة الغفران** من النَّشاز بين حال الشعراء الملعونين وهم يتألَّمون، وبين ابن القارح، المُطِلِّ على الجحيم، يسألهم عن المنحولات أو عن موقع الفاعل والمفعول في هذا البيت أو ذاك. وعموماً، فشعراء الجنة أكثر استعداداً للاهتمام بالمسائل التي يثيرها، لكن الأجوبة التي يتلقَّاها تكون، أغلب الأحيان، مُخَيِّبةً : بعضهم يُعلن له أنهم فقدوا ذاكرتهم في أهوال الحساب، والآخرون يؤكِّدون له أن لديهم ما يشغلهم غير الاهتمام بالشعر. وفي الجملة، لا يعلم شيئاً فوق ما كان يعلمه سلفاً وتظلُّ المسائل اللغوية الشائكة قائمة.

يجد ابن القارح حظّاً أوفر لدى الجِنِّ في الجنَّة، الذين احتفظوا بذاكرتهم سليمة، لأنَّهم خُلقوا من نار، في حين أنَّ الإنس المجبولين من طين رطب، من طبيعتهم النسيان. وهكذا يعلم أنهم كانوا قادرين على التحوُّل، وعلى التسلُّل إلى جسد جُرَذ، أو حمامة أو ثعبان، وهو إنجاز محظور عليهم في الجَنَّة. كانوا كذلك ينظمون الشعر، ويُلهمونه الإِنس. وأخيراً، كانوا يعرفون جميع الألسن الإنسية، ولهم، فوق ذلك، لسان خاصّ يعجز الإِنس عن فهمه[111].

أثناء تطوافه في الجنة، التقى ابن القارح مصادفة بآدم. كيف تعرَّف عليه ؟ النصُّ، الذي لا يقدِّم أيَّ وصف لأب البشر، لا يوضِّح ذلك. من الواضح أنَّ آدم ليس في حاجة إلى تعريف، بخلاف الشخصيات الأخرى في **رسالة الغفران**، الذين لحقهم التحوُّل، فلم يعد ممكناً التعرُّف عليهم. أخذ الرجلان في حديث تغلَّب فيه علم اللغة على كلِّ اعتبار آخر. اكتست، في هذا الحديث، ثيمة النسيان، التي تتخلَّل مجموع المؤلَّف، أهمية خاصة.

110. انظر د. أمجد الطرابلسي، **النقد واللغة في رسالة الغفران**، دمشق، 1951.

111. **رسالة الغفران**، ص 296.

دون مقدِّمات، يسأل ابنُ القارح آدم عن بيتين حكميين منسوبين إليه، بيتين لم أصادفهما إلاّ في مولَّف المعرّي :

نحنُ بنو الأرضِ وسُكَّانُها مِنْهـا خُلقـنا وإِليهـا نَعُـودْ
والسَّعد لا يبقى لأصحابه والنَّحس تمحوه ليالي السُّعودْ[112]

مضمون البيتين لا يتنافر مع مغامرة آدم الذي خُلِق من الأرض، وعرف نعيم جنَّة عدن، وألم الطرد، ثم أعيد، بعد أن عاش أكثر من تسعة قرون، إلى الأرض. غير أنَّ صيغتهما الحكمية تجعل منهما قابلين للانطباق على أيّ إنسان، ويستطيع كلُّ واحد أن يتحقَّق في جسده صحَّة هذه الأقوال المفعمة بالحكمة. لكن لا أحد أفضل من آدم يمكن أن يكون قائلها، لأنَّه، أكثر من أيِّ أحد، معْنِيّ بالمصير الذي افتتحه.

أجاب آدم أن مضمون البيتين حقٌّ، ولا شكَّ أنَّ مَنْ نطق بهما حكيم، لكنه يسمعهما لأوَّل مرة. لا يرضى ابن القارح مطلقاً بهذا الجواب، لأنَّ شكاً ينبثق في ذهنه : ألا يكون آدم نسي أشعاره ؟ ويزيد الشكّ تأكيداً أن القرآن صريح حول ميل آدم إلى النسيان : «ولقد عهدنا إلى آدم مِنْ قَبْلُ فَنسي ولم نجد له عَزْماً» (سورة **طه**، الآية 115). ويلاحظ ابن القارح، فضلاً عن ذلك، أنَّ اسم الجنس من إنسان، مشتقٌّ من النسيان. هذه الفكرة أثيرة عند المعري، إذ يردّدها في مؤلف آخر من مؤلفاته، **زَجْر النابح**، مدعماً هناك أيضا ملاحظاته الاشتقاقية بهذا البيت لأبي تمام :

لا تَنْسَيَنْ تلك العهودَ وإنَّما سُمِّيتَ إنساناً لأنَّك ناسِ[113]

جوهر الإنسان هو النسيان المُنْتَقِشُ في اسمه ؛ الإنسان عُرْضة لزوال الذّكرى، وانطفاء الذاكرة. «نَسِيَ» آدم الحظر الإلهي وأكل الثمرة المحرمة، فلا عجب أن يكون قد نسي أشعاره.

لا يتأثر آدم لهذا التذكير بنسيانه، ويشرع في البرهنة لابن القارح على أنه لا يمكن بأيِّ حال من الأحوال أن يكون هو صاحب البيتين الحكميين، فيقول إن اللسان الذي كان يتكلَّمه في الجنَّة هو العربية ؛ ولمَّا «هبط» إلى الأرض، أخذ يتكلّم السريانية، وذلك حتَّى وفاته. ففي أي حين قال البيتين اللذين يُنسبان إليه ؟ أكان ذلك أثناء مُقامه في الأرض ؟

112. نفسه، ص 360، والبيتان من السريع.

113. نفسه، ص 360-361، وزجر **النابح**، تحقيق د. أمجد الطرابلسي، دمشق، 1965، ص 100-101.

لكنه كان يتكلَّم السريانية، والبيتان بالعربية. أكان ذلك أثناء مُقامه في الجنة ؟ لكن كيف يقول : «وإليها نعود» وقد كان يجهل كلّ شيء عن الموت ؟ أما الزّعم بأنه قالهما لمّا عاد إلى الجنة، فلا معنى لذلك : صار خالداً، فلا حاجة له بذكر الموت.

استدلال لا مطعن فيه : الانتحال تكشف عنه عبارة «وإليها نعود» التي لا تلائم آدم. زلّ المُنْتَحِل زلّة شنيعة لمّا لم يأخذ في حسبانه المراحل المختلفة للمغامرة الآدمية. غير أنّ ابن القارح لا يعترف بالهزيمة ؛ من الظاهر أنه يصعب عليه أنْ لم يعد يرى في آدم شاعراً. ومن أجل أن يدحض الدليل اللساني الذي قدَّمه مُخَاطبه، يَذْكُر الترجمة : يقول إنّ بعض أهل السّير يزعمون أنّ يَعْرُب وجد هذين البيتين في مخطوطات سريانية فنقلهما إلى العربية.

يتناول ابن القارح بعد ذلك مسألة المرثية[114]. يلجأ الإنسان الأول هذه المرة، حانقاً، إلى القَسَم : يحلف أنه لم ينطق بهذا لا هو ولا غيره في عصره. فينقطع الحوار حينئذٍ بغتة. لمّا يُقْسِم نبيّ بالله، فليس بعد هذا كلام.

نستخلص من هذا الحوار أن النسيان يهيمن على مجرى حياة آدم. النسيان زلّة قدم، وفقدان للتوازن[115]، وسقوط ينقل المرء من مستوى إلى آخر، من الأعلى إلى الأسفل، من السماء إلى الأرض. آدم وزوجه زَلاَّ، ومسارهما هو هبوط : «وَقُلْنا اهبطوا» [من الجنة] (سورة **البقرة**، الآية 36). طُرِد آدم من الجنّة، فنسي العربية وتكلَّم السريانية، ولمَّا عاد إلى الجنة نسي السريانية وتكلّم العربية. تبدُّل المُقام عنده يصاحبه فقدان لسان واكتساب آخر. إنّه، في المحصِّلة، إنسان لسان واحد : لا يمكن أنْ نقول عنه إنّه مزدوج اللسان، لأنه لا يمتلك في وقت واحد لسانين. إحدى اللغتين عنده تستبعد الأخرى ؛ لا يمكن للكلام أن يوجد إلا على خلفية من النسيان.

---

114. وهي لا تتضمن سوى بيتين في **رسالة الغفران**. (ص 362) :

تغيرت البلاد ومَنْ عليها ... فوَجـــه الأرض مُغْبـرّ قبيـــحُ
وأودى رَبْعُ أهليها فبانوا ... وغُودر في الثرى الوجه المَليحُ

وفي حدود علمي، لا يوجد البيت الثاني إلا في **رسالة الغفران**.

115. انظر: Claude Lévi-Strauss, "Mythe et oubli", in *Langue, discours, société*, ouvrage collectif en hommage à: Emile Benveniste, Paris, Ed. du Seuil, 1975, p. 299.

مَصِيرُ قَصِيدَة

ما القيمة الجمالية لأبيات آدم ؟ كيف جرى تلقّيها أدبياً وبصرف النظر عن مسألة صحة نسبتها ؟

من الممكن تقسيم المؤلِّفين الذين اهتموا بالشعر الآدمي إلى ثلاث فئات. هناك أولاً مَنْ أوردها دون أن يصرح برأي، واكتفى في أقصى الأحوال، بالإشارة إلى مصدره. وإلى هذه الفئة ينتسب أبو زيد القرشي، والطبري، والمسعودي، والكسائي، وابن الأثير[116].

ثم هناك الذين يرتابون في صحة المرثية، لكنهم لا يرفضونها. يتقبَّلها الثعلبي بالقدر الذي يتقبَّل فيه فكرة أن يَعْرُب قد ترجمها عن السريانية. المعري أكثر مكراً : حين ترك الكلمة الأخيرة لآدم، الذي نفى أنَّه قد نظم شعراً، لربَّما كان قد كشف عن كُنْه رأيه، لكنه يضع النِّقاش على مستوى التخييل، لذلك ظل في الأساس مبهماً. وبالمِثل، يتجنَّب المؤرِّخ ابن كثير اتخاذ موقف جازم، فكتب : «وذكر أهل التواريخ والسير أنَّ آدم حزن على ابنه هابيل حزناً شديداً وأنه قال في ذلك شعراً [...]. وهذا الشعر فيه نظر وقد يكون

116. يعتمد ابن الأثير على «ما رواه العلماء عن علي بن أبي طالب». (**الكامل**، I، ص 45)، ويقدِّم الكسائي في **قصص الأنبياء** (I، ص 73) للأبيات الآدمية الثلاثة التي يرويها تقديماً غامضاً : «يقال».

آدم عليه السلام قال كلاماً يتحزَّن به بلغته فألَّفه بعضهم إلى هذا وفيه أقوال والله أعلم[117]».

لا أحد من المؤلفين الذين ذكرناهم يُصدر حكماً أدبيّاً على المرثية. غير أن أبا زيد القرشي والمعري أشارا إلى مسألة شكلية : حركة رَويّ البيت الثاني من المرثية، أي الكسرة في «مليح»، مخالفة لحركة روي البيت الأول، أي الضمة في «قبيح»[118]. هذه الظاهرة المسمَّاة بالإقواء في النقد الشعري، ليست خطأً : كانت مقبولة في العصر الجاهلي، ووردت في العديد من القصائد القديمة[119]. قد تكون علامة على قِدَم المرثية الآدمية : إنها تعود إلى عهد كان فيه اختلاف إعراب القوافي لا يُعَدُّ عيباً. وعلى العكس من ذلك لو كانت القصيدة قد صنعها «مُحْدَث» فيجب اعتبار افتراضين : إمَّا أن المُنْتَحِلَ ليس ناظماً حاذقاً، فيكون الإقواء انعدام مهارة من جانبه، أو أنَّ الأمر يتعلق بمنتَحِل بالغ الحِذْق، إذ ارتكب عمداً الخطأ بهدف الإقناع بقدم القصيدة[120]. كان يعلم أن الناس سيلاحظون اختلاف حركة إعراب القافيتين، وستخطر بأذهانهم الأشعار القديمة التي تتضمَّن ظاهرة مماثلة، فيستخلصون من ذلك أنَّ المرثية قيلت في زمن قديم جداً.

لننتقل، بعد هذا الاستطراد، إلى المؤلفين من الفئة الثالثة. النبرة، هذه المرَّة، نبرة سخرية واستخفاف. فالمرثية الآدمية عند الزمخشري ليست فحسب من «المنحول»، بل هي كذلك من «الملحون» (أي مخالفة لقواعد اللغة الفصحى)[121]. ويرى الرازي أنها «في غاية الركاكة» ؛ ولا تليق حتى بالمعلِّمين (المأثور عنهم الغباء)، وبالأحرى لا تليق بآدم الذي يقول عنه القرآن (سورة **البقرة**، الآيات 29-31) إنَّ عِلْمه فاق علم الملائكة[122]. وبعبارة أخرى، لو كان آدم قال شعراً (وهو مجرد افتراض لأنَّ مقام النبوة يحظر عليه ذلك أو يعصمه منه)، لكانت أبياته في غاية الجودة. من الملاحظ أن الزمخشري والرازي، وهما ينتقدان المرثية الآدمية، لا يستشهدان بها، دون شكّ لأنهما يريانها غير جديرة بالورود في مؤلفيهما.

---

117. ابن كثير، **البداية والنهاية**، بيروت - الرياض، 1966، I، ص 95.

118. **جمهرة أشعار العرب**، I، ص 24 ؛ **رسالة الغفران**، ص 363.

119. وفي هذه الحال، كان دارسو الشعر، مثل ابن رشيق (**العمدة**، ص 312)، لا يعتبرون الإقواء من الخطأ، لكنهم لا يُجِيزونه في الشعر المولَّد (أي المُحْدَث).

120. هذا ما يقترحه يوسف أسعد داغر في طبعته لـ **مروج الذهب**، المصدر المذكور، I، ص 46، هامش 1.

121. **الكشَّاف**، I، ص 608.

122. **مفاتيح الغيب**، XI، ص 214.

يوردها سبط ابن الجوزي، لكنه يرى أن بناءها ركيك، ونظمها مزحوف[123].

رداءة الأبيات تكشف عن الانتحال. لا يجهل مؤلِّفونا أنَّ أشعاراً منحولة قد تكون ذات قيمة فنية كبرى (وفي الأدب العربي من ذلك أمثلة وافرة)، لكنهم، في الحالة التي نحن بصددها لا يرون سوى النَّقص والتفاهة. ويتولَّد الانطباع بأنَّ ما يبدو لهم غير مقبول في المرثية، ليس نسبتها إلى نبيٍّ بقدر ما هو رداءتها الشعرية. والخلاصة، أنهم لا يغفرون للقصيدة التي تزعم أنها أصلية، أوَّلية، أن لا تكون أجمل القصائد. لمَّا قرأوها، لم يستشعروا تلك الهزَّة الباطنة التي تثيرها القصيدة الناجحة، ذلك اللطف الذي يُخَلِّص ويَصْفَح. نشأت المرثية عن أكذوبة، فلم تستطع أن تكتسي بحقيقة الفن، وأن تظهر بقناع شكل تامّ لا عيب فيه. إنها ليست وثيقة من الوثائق، ولا نموذجاً للتأليف الشعري (لا تذكرها المؤلَّفات في فن الشعر)، ولا تحظى بأيِّ ثقة، فلا يمكن نسبتها إلا إلى شخص مشبوه لا موهبة له.

غير أنه مِنَ الأحد عشر مؤلِّفاً الذين أشاروا إلى المرثية، ثمانية منهم لا يُصدرون أيّ حكم : صحيحٌ أنهم لا يظهرون أيّ حماسٍ نحوها، ولكنهم كذلك لا يبدون أي بُرود. تجرُّدٌ هادئ أو متشكِّك، لكن دون عَدَاءٍ. أمَّا المؤلِّفون الثلاثة الذين يعبرون عن سخطهم، فقد استسلموا لإغراء ذكرها، مُخَلِّدين بذلك صداها ورسوخها. تنقضي القرون، وهي حاضرة دائماً، ساكنة وغير مكترثة بالخصومات. يخضع كلُّ الناس لجاذبيتها بطريقة أو أخرى، لأنَّ لا أحد يستطيع أن يمنع نفسه من الاستشهاد بها، وإن امتنع عن ذلك بدافع الحَنَق، فإن أبياتها رغم ذلك ترتسم في الخلفية. تنبثق حتماً ما أنْ يدور الحديث حول مقتل هابيل ؛ لا يمكن رواية هذا المشهد دون استحضار الأبيات الآدمية التي تُؤَيِّد ذكراه، مهما كانت طبيعة الحكم عليها.

لابد من القول إن الحكم السلبي الذي نطق به الزمخشري، والرازي، وسبط ابن الجوزي، إنْ لم يكن متحيزاً، فهو على الأقل جزئيّ : إنهم يعزلون المرثية عن سياقها وينظرون إليها لأجل ذاتها. والحال أنها ليست معزولة ولا قابلة للعزل : إنها جزء من

123. **مرآة الزمان**، I، ص 218.

مَحْكيٍّ، وعنصر في مجموع، وحَدَث في قصة. إننا مدعوون إلى خشبة مسرح والأمر يتعلق حقّاً بمشهد، بمنظر مأساوي يثير انفعالاً حادّاً. إنه المشهد الأخير في مأساة : يعلم آدم بمقتل ابنه ويتبين أن العالم حوله قد تغيَّر تغيُّرا نهائيّاً ؛ وتدرك حوَّاء بمرارة مغزى هذا الحدث بالنسبة لهما ولذريتهما ؛ وإبليس الذي لا مفرَّ منه يُذكِّرُهما بالطابع الذي لا ينمحي للخطيئة الأصلية ويشمت بهما للمصيبة التي حلَّت ؛ أخيراً ينطق صوت مجهول وغامض بإدانة قاطعة ويعلن أنَّ قابيل كذلك سيُقْتَل. لا عزاء يأتي ليخفِّف من فظاعة الموقف، وفظاعة المأساة التي يزداد وطؤها بمقدار ما تذكر بمأساة أخرى، مأساة الهبوط من الجنة. أربعة أصوات، وأربع قصائد حول جثة.

هذا هو الإطار العام الذي ينبغي فيه النظر إلى المرثية الآدمية. إطار قصة ذات ممثلين عديدين، قصة مُشْجِيَة ذات تصاديات في وعي كلِّ مَنْ يتلقَّاها. لذلك يحبُّ الجميع روايتها، حتى أولئك الذين يفضحون انتحالها وعيب الأبيات المصاحبة لها. بدون تلك الأبيات التي تشكل خاتمة لها، كانت القصة ستعاني من عدم اكتمال، من نقص ؛ لا يمكن اعتبارها تامة إلا حين يُستشهد بتلك الأبيات. موتٌ بدون نشيد جنائزي هو موت يفتقد العظمة والنُّبل ؛ وحده الشعر يستطيع إحداث التطهير المُخَلِّص، والسكينة الناجعة.

إن المؤلف المجهول الذي نظم المرثية، محفوزاً بدافع اللعب أو بفتنة القناع، قد صنع، في خاتمة المطاف، الأبيات التي كان لابدَّ أن يقولها آدم. إن حدثاً مثل مقتل هابيل، أوَّل إنسان يُقتل، هو من الخطورة ومن الأهمية بحيث كان يجب أن يُلْهم آدم شعراً. إنه حدث جدير بأن يُشيد به الشعر ولا أحد مُؤَهَّل أكثر من آدم لترسيخ ذكراه. حينئذٍ يُقَال إنَّ واضع المرثية قد نظم الأبيات التي كان آدم سيقولها لو كان شاعراً.

إن هذه الأبيات، أصيلة كانت أم منحولة، قد ارتبطت إلى الأبد بآدم، ارتباطه بالخطيئة الأصلية وبالطرد من الجنة. وفي نهاية الأمر، فالأمنية التي نسبها الثعلبي إلى الإنسان الأوَّل قد تحقَّقت بالكامل : كان آدم يرغب، كما رأينا، في أن لا يصيب النسيان قصيدته. وبفضل سلسلة من الرواة لم تنقطع، اجتازت المرثية ألوف السنين حتَّى بلغتنا.

ملحق

بدا لي من المفيد أن أعرض على القارئ مجملاً للمرثية الآدمية كما وردت عند أهم المؤلّفين الذين رووها، وأعني أبا زيد القرشي، والطبري، والمسعودي، والثعلبي.

كذلك نجد فيه أبيات حوَّاء، وأبيات إبليس، والأبيات التي ينطق بها الصوت المجهول (صوت أحد الملائكة عند أبي زيد القرشي).

من مؤلِّف لآخر، يختلف عدد الأبيات، وكذلك ترتيبها. ونلاحظ وجود اختلافات، يبدو أن بعضاً منها ناتج عن أخطاء النساخ أو عن أغلاط مطبعية.

	المسعودي		الثعلبي	
صوت آدم	تغيَّرت البلادُ ومَنْ عليها تغيَّر كل ذي لَوْنٍ وطَعْمٍ وبُدِّل أهْلُها خَمْطاً وأثلاً وجاورنا عدوّ ليس ينسي وقتل قاين هابيل ظلماً فما لي لا أجود بسكب دمعٍ أرى طول الحياة عليَّ غماً	فوجْهُ الأرض مُغْبَرٌّ قبيح وقل بشاشةَ الوجهُ الصبيحُ بجناتٍ مِنَ الفردوس فيح لَعِينٌ لا يموت فنستريح فوا أسفاً على الوجه المليح وهابيل تضمنه الضريح وما أنا من حياتي مستريح	تغيَّرت البلاد ومن عليها تغيَّر كل ذي طعم ولون وقابيل أذاق الموت هابيل وما لي لا أجود بسكب دمع وجاءت شعلة ولها رنين لقتل ابن النبيِّ بغير جرم وجاورنا اللعين ليس يفنى	فوجه الأرض مغبر قبيح وقل بشاشة الوجه الصبيح فواحزناً لقد فقد المليح وهابيل تضمَّنه الضريح لهابلها وقابلها يصيح فقلبي عند قَتله جريح عدو لا يموت فنستريح
صوت حواء			دع الشكوى فقد هلكا جميعاً وما يُغني البكاء عن البواكي فابك النفس وانزل عن هواها	بموت ليس بالثمن الربيح إذا ما المرء غُيِّبَ في الضريح فلستَ مُخَلَّداً بعد الذبيح
صوت إبليس	تنحَّ عن البلاد وساكنيها وكنتَ وزَوجكَ الحوَّاءُ فيها فما زالتْ مُكايدتي ومكري فلولا رحمةُ الرحمنِ أضحَتْ	فقد في الأرضِ ضاقَ بك الفَسيحُ آآدمُ مِنْ أذى الدّنيا مريحُ إلى أن فاتك الثمنُ الربيحُ بكفك من جِنانِ الخلدِ ريحُ	تنحَّ عن البلاد وساكنيها وكنت بها وزوجك في رخاء فما زالت مكايدتي ومكري فلولا رحمة الجبَّار أضحى	ففي الجنات ضاق بك الفسيح وقلبك من أذى الدنيا مريح إلى أن فاتك الثمن الربيح بكفك من جنَّات الخلد ريح
صوت مجهول	أبا هابيلَ قد قتلا جميعاً	وصار الحيُّ بالميتِ الذبيح		

	أبو زيد القرشي	الطبري
صوت آدم	تغيَّرتِ البلادُ ومَنْ عليها ... فوجْهُ الأرض مُغْبَرٌّ قبيحُ تغيَّر كلُّ ذي لون وطعم ... وقلَّ بشاشة الوجه المليح وجاوَرَنا عَدوٌّ ليس يفنى ... لعِينٌ لا يموت فنستريح أهابيل إنْ قُتلتَ فإن قلبي ... عليك اليوم مكتئب قريح	تغيَّرت البلاد ومَنْ عليها ... فلون الأرض مغبر قبيح تغيَّر كل ذي طعم ولون ... وقل بشاشة الوجه المليح
صوت حواء		
صوت إبليس	تَنَحَّ عن الجنان وساكنيها ... ففي الفردوس ضاق بك الفسيحُ وكنتَ بها وزوجك في رخاء ... وقلبك من أذى الدنيا مريح فما برحتْ مكايدتي ومكري ... إلي أن فاتك الثمن الربيح ولولا رحمة الرحمن أمسى ... بكفك من جنان الخلد ريح	
صوت مجهول	لِدُوا للموت وابنوا للخراب ... فكلُّكم يصير إلى الذهاب	أبا هابيل قد قُتِلا جميعاً ... وصار الحيُّ كالميت الذبيح وجاء بِشِرَّةٍ قد كان منها ... على خَوفٍ فجاء بها يصيح

ترحيل ابن رشد*

(1995)

* ترجمه عبد الكبير الشرقاوي عن كتاب

la langue d'Adam et autres essais

Ed. Toubkal, 1995

تقديـــــم

النصوص المجموعة هنا تدور حول الكِتَاب، بدايةً من الكتاب بوصفه شيئاً مادياً ذا استعمالات عديدة. وهكذا يمكن القذف به في وجه الآخر (حقيقة ومجازاً)، أو استعماله لإزالة الانكماشات عن ياقات الألبسة كما يَفعل كريزال في **النساء العالمات**[1]. يمكن أيضاً إحراقه، في مساء شتائي، لتدفئة اليدين. وبطريقة أشدَّ إثارة، استطاعت عشيرة من الغزاة الشرسين أن تجتاز نهراً على جسر متكوِّن من مخطوطات خزانة.

للكتاب تاريخه، المعروف جداً لأنه كُتِب مراراً. لكن تاريخ الكراهية التي يثيرها لم تُرْوَ أبداً، كراهية قديمة، بل متأصِّلة، تأصُّل الكراهية القائمة بين الإنسان والحيَّة. فضلاً عن أنه، لسبب أو لآخر، يَرِدُ غالباً ذكر السُّمِّ في علاقة مع الكتاب. لست أدري أيَّ رسَّام صوَّر كتاباً مفتوحاً تنبعث منه حيَّةً. طريقة أخرى لإظهار الارتياب نحو الكتاب هي تخيُّله مسكوناً بـ «سَحَرة» أو بعفاريت يعملون على إفساد ذهن القارئ...

لا ريب في أنّ الكتاب مُقْلِق، كما هي مقلقةٌ المرآةُ : يا كتاب، قل لي مَن أنا. الجواب دائماً ملتبس : أنت أنت نفسك وفي الآن ذاته أنت آخر. يطرح الكتاب وحدة النقيضين : حياة/ موت، نفس/ جسد، عقل/ جنون، نموذج/ انعكاس، نص/ صورة، حلم/ واقع، حركة/

1. انظر مسرحية موليير، **النساء العالمات**، الفصل الثاني، المشهد السابع، البيت 562. (المترجم).

سكون.

هناك مَن هم، مثل دون كيخوتي، لا يَحْيَوْن إلا ليموتوا في كتاب. وآخرون، مثل فلوبير، يتمنون أن يدفنوا مع مخطوطاتهم. وآخرون، في النهاية، الأكثر سذاجة أو الأكثر مكراً، يثابرون على إنقاذ الكتاب، وعلى تخليصه[2].

2. هنا تورية وجناس بين livre = كتاب وdé-livrer = خلّص، أنقذ (المترجم).

ترحيل ابن رشد

في شهر مارس 1199م، تحرَّك موكب جنائزي من مراكش في اتجاه قرطبة. طوال أيام وأيَّام، سار الموكب عبر الجبال والوديان حتى البحر المتوسط، ثم، بعد أن قطع المضيق، تابع سيره البطيء والشاق حتى عاصمة الأندلس. هناك دُفنت جثة، جثة ابن رشد.

والواقع أن هذا دفنٌ ثانٍ، لأن الإمام دُفن شهوراً قبل ذلك، في مراكش. هو الذي كان يتأرجح بخصوص حشر الأجساد[3]، قد أخرج إذن من القبر ورُحِّل إلى المدينة التي ولد بها. يمكن تأويل هذا القرار بأنه تكريم للفيلسوف، وطريقة للاعتراف بقيمته، وتشريف ذكراه. غير أنه من وجهة نظر أخرى، يمكن كذلك الاعتقاد بأنّ جثة ابن رشد لم يكن منظوراً إليها بوصفها منبعاً للكرامات والنِّعم، فلم يحتفظ به في الأرض الإفريقية، وطرد من جنوب المتوسط، وفي القبر الذي ظلَّ فاغراً، يُقال إنَّه قد دُفن به الوليُّ أبو العباس السبتي. وهذا ليس كلَّ شيء : جرى التخلُّص كذلك، على نحوٍ ما، من كتبه. فالجثة، في مسيرها نحو الشمال، جُعلت على أحد جانبي الدابة، وتعادلها في الجانب الآخر مؤلَّفات الفيلسوف ذاتها. التابوت في جهة، وفي الأخرى أحمال من المخطوطات.

---

3. انظر :.
Maurice-Ruben Hayoun et Alain de Libera, *Averroès et l'averroïsme*, P.U.F, coll. "Que sais-je ?", 1991, p. 38-39.

والشاهد على التَّرحيل، الصوفيّ ابن عربي الذي أبّد الذكرى في **الفتوحات المكية** :

«ولمَّا جُعل التابوت الذي فيه جسده [ابن رشد] على الدابة، جُعلت تواليفه تُعَادِلِه من الجانب الآخر. وأنا واقفٌ ومعي الفقيه الأديب أبو الحسن محمد بن جُبَيْر، كاتب السيِّد أبي سعيد [الأمير الموحِّدي]، وصاحبي أبو الحكَم عمرو بن السَّرَّاج، النَّاسخ، فالتفت أبو الحكم إلينا وقال : ألا تنظرون إلى مَنْ يُعَادل الإمام ابن رشد في مركوبه ؟ هذا الإمام، وهذه أعماله - يعني تواليفه !، - فقال ابن جُبَيْر : ياولدي، نِعْم ما نظرتَ ! لا فضَّ فوكَ ! فقيَّدتها عندي موعظة وتَذْكرة[4]».

تأبين ذو وقار يثير الإعجاب، على خلفية من المرارة والخشوع : الأصحاب الثلاثة، مثل جوقة مأساة قديمة، يعلِّقون ببضع كلمات على حياة الفيلسوف الذي ينظرون إلى جثمانه يمرُّ أمامهم، وقد عادلته الكتب. حياةٌ حافلة، حياة من الأمجاد والعزَّة قبل المحنة في السنوات الأخيرة، والنفي، والأوامر السلطانية بحرق كتب الفلسفة، وتشتُّت التلاميذ، وأشد من كلِّ شيء، شراسة الناس من العامَّة وهم يطردون ابن رشد بسفالة من جامع قرطبة. ثم بعد ذلك، وبمثل فُجَاءة المحنة، استعادة الحظوة، متبوعةً عن قريب بوفاة الفيلسوف[5].

على هذه الخلفية يتجلَّى المشهد الذي يرويه ابن عربي. كان ابن رشد قد اضطُهد بسبب أفكاره وتعرّض لحُكم الناس. والآن يتقدَّم أمام الحُكْم الإلهي، فاقداً للحياة، بلا دفاع، وبلا صوت، لكنَّ كتبه تعوِّض النَّفَس الخامد، والصوت الضائع. إن مؤلَّفاته، وهي تجسيد لعمله، ولِمَا كَدَّ فيه طوال حياته، ترافقه (وحسب أقوال مَنْ ترجموا له فقد كان يخصِّص الليل للنظر والقراءة إلا ليلة وفاة أبيه وليلة زواجه). إنه الآن، وقد مات، بين يدي الله ؛ ما عاد للناس أن يتدخَّلوا في مصيره، لهم فحسب أن يتأمَّلوا في هشاشة الجسد، وقِصَر الحياة، وباطل الدنيا، وكذلك في دوام «الأعمال»، الشاهدة علي كيفية ممارسة الحياة، والمرايا حيث انعكاس ما كانت عليه الحياة يترسّخ نهائياً. جميع هذا يُمثّله ويُشخّصه الميزان الذي لا يميل لهذا الجانب أو ذاك. ابن رشد موضوع في الميزان: تُفحص، بالمقارنة، جثّة ومؤلَّفات.

4. محيي الدين بن عربي، **الفتوحات المكية**، تحقيق د. عثمان يحيى، القاهرة، المجلس الأعلى الثقافة، 1985، ج II، ص 373.

5. أنظر : Roger Arnaldez, "Ibn Rushd", in *Encyclopédie de l'Islam*, 2e éd., t. III, p. 934.

ليس دون أهمية أن يكون أبو الحكَم، «الناسخ»، هو مَنْ لاحظ غرابة المشهد. هو على الأقلّ مَنْ لفت انتباه أصحابه في جملة «جيدة المعادلة»، إلى حال تَوَازُن الجثة («هذا الإمام، وهذه أعماله»). عبارة حاسمة، نهائية، لا سيما أنها صادرة عن شخصية اسمها، أو بالأحرى كنيتها (أبو الـحَكَم)، ذات دلالة : إنه الحَكَم، القاضي.

أمَّا ابن جُبَير، فقد حيَّرته، وأربكته شيئاً ما ملاحظة الناسخ، وكان ردُّ فعله هو الدفاع : «يا ولدي، نِعْم ما نظرتَ». جواب مُثْقَلٌ بالمُضْمرات : قبل سنوات، كان قد اشترك في الاضطهاد الذي انصبَّ على الفيلسوف، ونَظَم حينئذٍ كثيراً من الأبيات الهجائية، هذا نموذج عنها :

الآن قد أيْقَن ابن رشد أنَّ تَوَالِيــــفه تَوَالِـــــفْ
يا ظالماً نفســه تَأَمَّـــلْ هل تجد اليوم مَنْ تُوَالِفْ[6]

وهذا هو ابن جُبَيْر نفسه الذي «ينظر» الآن، موكب «الإمام» الجنائزي.

ابن عربي من جهته، لا يقول شيئاً، لكنه يُقَيّد عبارة أبي الحكم الجميلة ؛ يلتقطها ليتَّعظ بها وأيضا ليرويها، ويبلِّغها.

يمكن الحكم لا نهائياً حول هذه الجثة المتنقِّلة التي تحفظها من السقوط كتبٌ، ومكتبة مشَّائية[7]. ومهما حاولنا استكناه مقاصد، واهتمامات، ورؤية كلٍّ واحد من الأصحاب الثلاثة، فلن نستنفد المرمى الرمزي لهذا المشهد السّاحر يقيناً. لا ابن عربي، ولا أبو الحكم، ولا ابن جبير يستطيع تخمين أنَّ ترحيل جثمان ابن رشد، سيكون له، بالنسبة لنا نحن، مدلول دقيق : رَفْضُ أرسطو، وترحيل الفلسفة إلى اللاتينيين. وفاة ابن رشد تختم بالنسبة للعرب نهاية حقبة، ونهاية تاريخ، أو بعبارة أدقّ، تحوُّل ذلك التاريخ، لأنه سيستمرُّ في الشمال، في أوروبا، حيث ستفرض الرُّشدية نفسها وستكون «أحد المصادر الأشد قوة للصدمة التي ستمنح الفعالية، في باريس، وپادوڤا، وأكسفورد، إلى

---

6. أنظر : S. Munk, *Mélanges de philosophie juive et arabe*, nouv. éd., Paris, Vrin, 1955, p. 427.
(النص العربي للبيتين يوجد ص 517. ويتلاعب البيت بالجناس بين تواليف – مؤلّفات، وتوالف – تالفة، هالكة، وتُوالِف – تُصاحِب وتُصادِق. المترجم).

7. نسبة إلى لقب المشَّائين أو المشَّائية الذي أطلق على فلسفة أرسطو، ويفسر ابن خلدون هذا اللقب بقوله : «وكان (أرسطو) يعلم الحكمة وهو ماش تحت الرواق المظلل له من حرِّ الشمس فسمي تلاميذه بالمشائين» (**تاريخ ابن خلدون**، II، دار الفكر، ص 222). (المترجَم).

وسيط الحضارة الأوروبية هذا : الجامعة[8]». بالنسبة لنا إذن، نحن الأغنياء بمعرفة مريرة، فإن مراسيم دفن ابن رشد تُشَكِّل لحظة في تاريخ البحر المتوسط، لحظة تُبْعَد فيها الفلسفة إلى الشمال. يبدو آنئذ ابن عربي وصاحباه بمثابة متفرجين، يَبْعثون على السخرية، على مشهد تغيب عنهم دلالته الحقيقية.

ستدفن الجثة في قرطبة، لكن الكتب ستتابع السفر. ستُترجم إلى العبرية، ثم إلى اللاتينية، ووجودها سيطبع بقوَّة النقاش الفلسفي حتى القرن السادس عشر. إن الترجمة، وهي فعل تحويل وتبليغ، سَتُكرِّر ترحيل جثمان ابن رشد. سيحيا هذا الأخير، عند اللاتين، حياة بعد الوفاة، وسيستمر في الكينونة (وبالمناسبة فعل الكينونة لا يوجد في العربية)، بل ستكون له صورة، لأنَّ وجهه سيمثَّل في عدة رسوم إيطالية[9].

لم يكن لفكر ابن رشد صدى ملحوظ في جنوب المتوسط ؛ هام، حائراً مُتعثِّراً، في هوامش الثقافة العربية. وهكذا فإنَّ كتب الفلسفة قد جرى التخلُّصُ منها نحو الأندلس مثل شيء غير مفيد، وثقل لا جدوى منه، مزعج، لا يصلح سوى لمعادلة تابوت. سارت إذن الجثة في بطء باتجاه الشمال بعد أن قطعت المتوسط، أو نهر آخِيرُون[10]، بلغت أعراف[11] دانتي، حيث استقرَّت إلى الأبد، في صحبة الشيوخ الأجلاء والأبرار و«أمَّة الفلاسفة». وتنبغي ملاحظة أن دانتي يبدأ تعديده للفلاسفة بأرسطو الذي يسميه «أستاذ العارفين»، ويختمها بـ«ابن رشد الذي عمل الشرح المشهور»[12].

في سكينة وهدوء الأعراف، بعيداً عن الجمهور الهائج، يمكن تخيُّل أنَّ ابن رشد سيكون له حديث لا ينقضي مع أرسطو، ولن يكفَّ هذا الأخير عن الاندهاش من أن شارحه العظيم، والعرب عموماً، لم يفهموا مدلول كلمتين يونانيتين، كلمتين مع ذلك بسيطتين ومألوفتين. كلمتين وَسَم عَدَمُ فهمها القطيعة الأشدَّ عنفاً بين أوروبا والعالم العربي. ما هاتان الكلمتان ؟

8. Jean-Pierre Faye, “Ironies averroïstes”, in *Lettre internationale*, n° 30, 1991, p. 24.

9. انظر : إرنست رينان، **ابن رشد والرشدية**، ترجمة عادل زعيتر، القاهرة، البابي الحلبي، 1957، ص 310 وما بعدها.

10. آخيرون في الميثولوجيا اليونانية هو نهر الحزن في العالم السفلي، تحتشد أرواح الموتى على ضفته بانتظار نقلها. (المترجم).

11. الأعراف أو اليمبوس هي، في **الكوميديا الإلهية** لدانتي، مقر أرواح الأبرار الذين لم يعرفوا المسيح، ومن بينهم بعض الفلاسفة العرب مثل ابن رشد. (المترجم).

12. 10 انظر : **الكوميديا الإلهية**، «الجحيم»، النشيد الرابع، الأبيات 130-144 (المترجم).

من بين مؤلَّفات أرسطو التي شرحها ابن رشد، كان **فن الشعر**. وكان ابن رشد قد اطَّلع على هذا المؤلَّف عبر الترجمة العربية لأبي بِشْر متَّى (القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي)، التي اعتمدت لا على النصِّ اليوناني، بل على ترجمة سريانية. والحال أن متَّى، لمَّا صادف كلمتي **تراجيديا** و**كوميديا**، ووجد أن معادلها العربي غير موجود، اقترح ترجمةً أضَلَّت، طوال ما يقرب من تسعة قرون، العالم العربي. فقد ترجم **تراجيديا** بكلمة **مديح** و**كوميديا** بكلمة **هجاء**.

وَرِثَ ابن رشد عن هذه الترجمة. وفي شرحه، باشر التراجيديا والكوميديا كما لو كانتا مديحاً وهجاء، وبسبب هذا الخطأ الأوَّلي، كان محكوماً عليه بالغلط من أوَّل مؤلَّفه إلى آخره، وأن يهيم في متاهة لا مفرَّ منها ولا مخرج[13]. كان يجهل كلَّ شيء عن الأدب اليوناني، فشرع في فهم **فنِّ الشعر** من خلال ما كان يعرفه عن الأدب العربي. لكنه كان واعياً بالمقاومة التي يواجهه بها نصُّ أرسطو. في الوقت الذي كان يبحث في فن الشعر عن «القوانين الكلِّية [للشعر] المشتركة لجميع الأمم»[14]، كان يصطدم كلَّ حينٍ بممارسات وطرائق خاصة باليونان. كان هو نفسه يعترف بذلك : «وكلُّ ذلك خاصٌّ بهم وغير موجود مثاله عندنا[15]». كان أمام خصوصية اليونان، ينكفئ إلى خصوصية العرب. إن مواظبته المؤثِّرة على الاستشهاد لأرسطو بأبيات لامرئ القيس والمتنبي (وكذا بآيات قرآنية) تشهد أن أفقه كان منحبساً نهائياً في الشعر العربي. وهو، في حاصل الأمر، لم يكن قادراً على تصور شعر آخر. لم تكن للناقل العظيم لفلسفة اليونان إلى الغرب أيَّة فكرة عن التمثيل المسرحي. وهكذا كان شرحه **لفنِّ الشعر** قائماً على سوء تفاهم محزن مضحك (مأساوي كوميدي)، قد يكون هو الأعظم في مجموع التاريخ الأدبي، وعلى أيِّ حال أعظمها نتائج جسيمة.

واليوم، يحدث أحياناً أن نجد أنفسنا نتخيّل ما كان سيكون عليه الأدب العربي لو

---

13. انظر حكاية بورخيس، «بحث ابن رشد»، في **المرايا والمتاهات**، ترجمة إبراهيم الخطيب، الدارالبيضاء، دار توبقال للنشر، 1987.

14. ابن رشد، **تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر**، ضمن د. عبد الرحمان بدوي، **فن الشعر**، بيروت، الطبعة الثانية، 1973، ص 201.

15. المصدر نفسه، ص 246..1 المقتبسات من **رحلة ابن بطوطة**، بيروت، دار التراث، 1969، ورجعنا كذلك إلى الطبعة الباريسية لسنة 1853-1859، بعناية المستشرقين ديفريمري وسانغوينتي، وإلى طبعة د. علي المنتصر الكتاني، بيروت، مؤسسة الرسالة، الطبعة الرابعة، 1985. (المترجم). وعن ابن بطوطة انظر :.2 عن هذه الشخصية الخارقة التي يذكرها القرآن (سورة **الكهف**، الآيات 90-98).

أن مولّف أرسطو كان قد تُرجم ترجمة «صحيحة»، فتوجَّه الاهتمام، على أثره، إلى إيسخيلوس، وسوفكليس، وأوريپيديس وأرسطوفانس. إن بعض أولئك الذين لا يستطيعون التأسِّي عن الحنين إلى الماضي يؤسفهم أنْ لَنْ يستطيعوا استعادة التاريخ ثانية. يقولون : لو أن العرب قد قرؤوا جيِّداً، منذ البداية، **فن الشعر**، لكان مظهر أدبهم، وربما حضارتهم، مختلفاً، أي نفهم أنه سيكون يونانياً. والحال أن مثل هذا القول ليس فحسب مجّانياً، بل هو أيضاً غير لائق، بل أشبه بقتل الأسلاف : إنه يجرِّد الإنتاج الثقافي العربي من قيمته، فيعتبره ضمنياً معيباً، ناقصاً، لا مجدياً، إنه يجحد بلا قيد ولا شرط عشرة قرون من الأدب العربي.

في رواية **يوليسز** لجيمس جويس، نقرأ الحُكْم الآتي (بخصوص شكسبير) : «الرجل العبقري لا يرتكب أخطاء. أخطاؤه إرادية وهي بوَّابات الاكتشاف[16]».

دَفْنُ ابن رشد لم ينته بَعْدُ.

16. James Joyce, *Ulysse*, Le livre de Poche, p. 182.

أسباب السَّفر

في الثانية والعشرين من عمره، غادر ابن بطوطة طنجة وشرع في رحلة قادته، من بلد إلى بلد حتى الصِّين. وبعد تطواف خمسة وعشرين عاماً، عاد إلى موطنه، لكن ليرحل من جديد، هذه المرة إلى الشمال، إلى الأندلس ؛ لم يمكث بها طويلاً، ولـما عاد إلى وطنه، رحل مجدداً إلى الجنوب، حتى مالي. ثم قفل راجعاً، وفي فاس، أملى كتابه، وسَرَد رحلاته. بعد ذلك غاب أثره ولم يُسمع عنه خبر. كما لو أنه ما أن كُتب الكتاب، لم يعد لابن بطوطة دور يؤَدِّيه وكان عليه أن يختفي. والكتاب، بعد المؤلِّف، ونيابة عنه، سيطوف العالم. تُرجم إلى عدة لغات، وسيرحل إلى بلدان مختلفة بل يمكن القول إنه سيذهب أبعد ممّا ذهب مؤلِّفه.

لكن لماذا السَّفر، ولماذا التطواف في البلدان الغريبة ؟ الرحلة قبل كلِّ شيء فرض ديني : يجب على المؤمن أن يذهب إلى مكة لأداء شعائر الحج : «كان خروجي من طنجة مسقط رأسي [...] معتمداً حج بيت الله الحرام وزيارة قبر الرسول» (ص. 10)[17].

17. المقتبسات من رحلة **ابن بطوطة**، بيروت، دار التراث، 1969، ورجعنا كذلك إلى الطبعة الباريسية لسنة 1853-1859، بعناية المستشرقين ديفريمري وسانغوينتي، وإلى طبعة د. علي المنتصر الكتاني، بيروت، مؤسسة الرسالة، الطبعة الرابعة، 1985. (المترجم). وعن ابن بطوطة انظر :
Ross E. Dunn, *The Adventures of Ibn Battuta. A Muslim Traveler of the 14th Century*, University of California Press, 1986.

الرحلة «خروج» واقتلاع من الوطن، وفراق «الوكر الأليف»، وانفصال، وتجربة للوحدة والقلق : «منفرداً عن رفيق آنس بصحبته [...] فحزمت أمري على هجرِ الإناث من الأحباب والذكور، وفارقتُ وطني مفارقة الطيور الوكور. وكان والديَّ بقيد الحياة فتحمَّلت لبعدهما وَصَباً، ولقيتُ كما لقيا من الفراق نَصباً» (ص 10). وستتجلّى الحسرة على الوكر المهجور بقوَّة أكثر عند ابن بطوطة في تونس : «ولم يسلِّم عليَّ أحد لعدم معرفتي بهم، فَوَجَدتُ من ذلك، في النفس، ما لم أملك معه سوابق العبرة، واشتد بكائي فشعر بحالي بعض الحجّاج، فأقبل عليَّ بالسلام والإيناس، وما زال يؤنسني بحديثه، حتى دخلت المدينة» (ص 12-13).

لكن لحظة الضعف هذه لن تتكرَّر. بقدر ما كان ابن بطوطة يبتعد عن نقطة انطلاقه، كان يتكفَّل بذاته ويستقلُّ بنفسه. بعد أن أتمَّ الحجَّ، لم يفكِّر مطلقاً في العودة إلى الوكر، فتوغَّل أبعد فأبعد في اتجاه الشرق، حتى استقرَّ في الهند. أسبغ عليه ملك الناحية النِّعَم، وجعله يشترك في حملاته العسكرية، وبعثه سفيراً له. وما كان ابن بطوطة ليفارقه، لو لم يَخْشَ غضبه بعد فشله في مهمةٍ. طاف طويلاً في آسيا قبل أن يعود إلى إفريقيا.

عاد إذن إلى «الوكر»، إلى طنجة. لكن الرابطة الوحيدة التي يحتفظ بها في تلك المدينة هي أمه، التي بلغه نبأ وفاتها لما كان في طريق العودة (كان أبوه قد توفي قبل ذلك بزمان). لم يمكث في طنجة إلا ريثما يقف على قبر والدته، ثم ها هو في سبتة، حيث يُقْعِده مرض خطير. لَمَّا شُفي، قرَّر، شكراً لله، أن يعبر إلى الأندلس ليشارك في الجهاد ضد النصارى.

أما الرحلة الثالثة إلى مالي، فلا يُحَدِّد سببها. لكنه كان على الأرجح مُكَلَّفاً بمهمَّة من قِبَل السلطان المريني أبي عنان. وما يعضد هذه الفرضية، أن ابن بطوطة قد استدعاه أبو عنان للعودة إلى فاس. وربما كان لن يعود بدون هذا الاستدعاء، وربما ظل يذرع افريقيا حتى آخر حياته، وربما كان سيتوغَّل حتى أقصى جنوب القارة.

الرحلة كذلك محفوزة بالرغبة (والواجب) في لقاء أهل العلم، حيثما يوجدون. قراءة الكتب لا تكفي، بل يجب أيضاً، وبالخصوص، «تلقِّي العلم من أفواه الرِّجال».

العلم لا يُكتسب حقاً إلا حين يُسمع، ويُتلقَّى شفاهة، مباشرة، ولا يكون المكتوب سوى مساعد. نعرف قول الرسول: «اطلبوا العلم ولو في الصين». وبالفعل ذهب ابن بطوطة حتى الصين، وفي طريقه، لم يلتق فقط بالعلماء، بل كذلك بالأولياء والزُّهاد (يحدث له أن يتحوَّل عن طريقه مسافة بعيدة فقط لرؤية شيخ وتلقِّي بركته).

هو نفسه، في الهند، قد جذبه الزهد. فَقَد حُظوته وخَشِيَ على حياته، ففرَّق أمواله، ولبس لباس الفقراء واعتزل في زاوية. فرض على نفسه، طوال شهور عديدة، شظف العيش وتفرَّغ للصوم والعبادة. لكن ما أن صَفَح عنه ملك الهند واستدعاه من جديد إلى بلاطه، حتى نَسِي سَرِيعاً تجربة الزهد.

إن مؤلَّف ابن بطوطة هو، من بعض الوجوه، مؤلف في سيَر الأولياء. في كل مرحلة من رحلته، كان ابن بطوطة يزورهم، ويروي كراماتهم، ويصف تقشُّفهم وتزهُّدهم. وعموماً، فإن كتب سِيَر الأولياء، تتيح لنا ملاحظة ظاهرة غريبة: في مجال العبادة، هناك مجال للتنافس والتباري. مثلاً، هذا الشيخ يداوم الصوم ولا يفطر كل يوم إلا بتمرة؛ وآخر يذهب أبعد ويكتفي بزبيبة... هناك إذن الرغبة في القيام بإنجاز أكثر خرقاً للعادة. لم يكن ابن بطوطة، أثناء مرحلته الزهدية، يفطر إلا بعد خمسة أيام متواصلة من الصوم.

لكن الرحلة كانت هي نزوعه الحقيقي؛ لم يكن الزهد سوى استطراد في حياة الرحَّالة. النزوع نداء يُستجاب له حتماً، وأمر ينصاع له. كان ابن بطوطة منذوراً للسفر. في بداية رحلته التقى في مصر، بشيخ عابد يُدعى برهان الدين الأعرج: «دخلت عليه يوماً فقال لي: أراك تحبُّ السياحة والجولان في البلاد. فقلت له: نعم إني أحب ذلك. ولم يكن حينئذ بخاطري التوغُّل في البلاد القاصية من الهند والصين، فقال: لابدَّ لك إن شاء الله من زيارة أخي فريد الدين بالهند. وأخي ركن الدين زكريَّاء بالسِّند. وأخي برهان الدين بالصين، فإذا بلغتهم فأبلغهم منِّي السَّلام. فَعَجِبْتُ من قوله وألقي في رَوعي التوجُّه إلى تلك البلاد، ولم أزل أجول حتى لقيت الثلاثة الذين ذكرهم وأبلغتهم سلامه» (ص 20). لم يصنع ابن بطوطة، لمَّا توغَّل حتى الصين، إلا تحقيق مصيره، الذي حدَّده له، أو كشفه شخص آخر. بفضل برهان الدين الأعرج، وَعَى بنزوعه، وبالميل العميق الذي يسكنه.

إذا ذكرنا ابن بطوطة، لا يمكننا إلاَّ التفكير في ابن خلدون، معاصره الذي سافر هو أيضاً، لكن فحسب إلى الأندلس وإفريقيا الشمالية وسورية. لم يكن ابن خلدون، في

العمق، تغريه الأسفار، لكن جوَّ الدسائس الذي كان يعيش فيه، كان يُحتِّم عليه أن ينتقل، إمَّا لتأدية مهمة ديبلوماسية، وإما، في الأغلب، للهرب من غضب الأمراء. شكل الرحلة الذي كان يميل إليه هو الرحلة في الزمن، كان طموحه هو معرفة ماضي البشرية والتحكُّمُ في قوانين الصيرورة. ابن بطوطة لا يهتم إلاَّ بحاضر المجتمعات التي يكتشفها أثناء رحلاته، وطموحه كان التحكُّمَ في المكان، وفي خريطة العالم. الرقم القياسي الذي كان يريد تحطيمه هو أن يذهب أبعد من سابقيه، وأن يكون أعظم رحَّالة في كلّ الأزمنة.

غير أنه كان له نموذج لا يذكره، لكنه حاضر ضمنياً في مولَّفه. إنه الإسكندر ذو القرنين الذي لقب بهذا اللقب لأنه بلغ طرفي العالم، المشرق والمغرب[18]. وعلى طريقته، فابن بطوطة كذلك بطل شمسي، انطلق من طنجة في المغرب، وانتهى أخيراً إلى أقصى الشرق، إلى المشرق. زد على ذلك أنه في تلك البلاد القاصية كان معروفاً باسم شمس الدين.

18. عن هذه الشخصية الخارقة التي يذكرها القرآن (سورة **الكهف**، الآيات 90-98)، انظر الثعلبي، **قصص الأنبياء**، بيروت د.ت.، ص 200

العَربُ والكِتَاب

يقال أحياناً، على سبيل المداعبة، إن الإغريق يتعرَّفون على أنفسهم في **الإلياذة**، والإيطاليين في **الكوميديا الإلهية**، والإسبان في **دون كيخوتي**، والأنجليز في **هاملت**، والفرنسيين في **المقالات** [لـمُونْطِيني]، والألمان في **فاوست**، والعرب في... في أيِّ كتاب بالضبط ؟ ولأنَّ سؤالي ينحصر في المجال الأدبي، فليس من اللائق هنا الحديث عن **القرآن** (فضلاً عن أنه لا يتبنَّاه العرب وحدهم). بيد أنه لابد من الإشارة إلى أن كتاب الله يُعتبر أيضاً عملاً أدبياً، وهو في الحقيقة الأكمل والأجمل. لنتذكَّر التحليلات الأسلوبية التي أنجزها على طول القرون جمٌّ غفير من المتكلِّمين والبلاغيين بهدف البرهنة على إعجاز القرآن، وهي تحليلات تستعمل أدوات مستخدمة عادة في دراسة الشعر...

ومن المفارقة أن كتاباً لا يجسِّد الثقافة التي أنتجته إلاَّ حين تتبنَّاه ثقافات أخرى. فهو لا يكتسب طابعه التمثيلي إلا بإشعاعه خارج محيطه الثقافي. يصير حينئذ، بالنسبة للجمهور العريض، المؤلَّف الوحيد الذي يبرز من الكتلة العديمة الشكل للنصوص التي تشكل ثقافة ما. وأكثر من ذلك، قد يتعلم المرء اللغة التي كُتب بها، فقط ليقرأه «في نصه الأصلي». تعلَّم جويس الإيطالية ليقرأ **الكوميديا الإلهية**.

عادةً يولِّد الكتاب النموذجي عدداً كبيراً من كتبٍ أخرى تحدد لنفسها هدف تفسيره

وشرحه، بل تحويره. يتم كلُّ شيء كما لو كان حاملاً لزيادة أو نقص يفتحان السبيل لسلسلة كاملة من الإلحاقات والإضافات. وهكذا فإن حلم كتاب نهائي تعاكسه الرغبة، المحايثة للقراءة، في تغيير النص بطريقة أو أخرى، إمَّا لجعله أسهل منالاً، أو لتَحْيينه، وفي أغلب الأحيان بِنيَّة تتميمه وإكماله. وبعبارة أخرى فإن كتاباً نموذجاً هو كتاب «يدعو إلى القول».

قد تُذَكر، بهذا الصدد، **المُعلَّقات**، وهي قصائد قديمة تضمُّ جوهر الشعر العربي الجاهلي، والتي لا جدال في تأثيرها على الشعر اللاحق. حقاً إنها نصوص مؤسِّسة، لكن لا عربيَّ، في ظني، يرى أنها تشكِّل **الكتاب**.

المتنبي، إذن ؟ إنه الأعظم في رأي الجميع، قدماء ومحدثين. أبياته تحركها روح ملحمية بلغ من مهابتها وجاذبيتها أن لا عربي بإمكانه أن يقرأها أو يسمعها دون هزة. غير أنه مرة أخرى، لا يكفي حكم المنتسبين إلى ثقافة واحدة، ولا وزن لذلك الحكم في الحد الأقصى، إنْ لم يصادق عليه «الآخرون». والحال أن هؤلاء لم يسمعوا أبداً بالمتنبي، الذي رغم اسمه، أو بتعبير أدق لقبه (مَن يتنبَّأ، أو يدَّعي النبوة)، لم يتمكن من فرض أبياته بوصفها **الكلمة**، وكتاب الأدب العربي.

ما هو إذن المؤلَّف الذي تمكَّن من اجتياز حدود العالم العربي واكتساب قيمة عالمية؟ إنه **ألف ليلة وليلة** بدون جدال. «الآخرون» يرون في هذا المجموع من الحكايات رائعة الأدب العربي. سوء تفاهم خطير : العرب لم يروا أبداً في **ألف ليلة وليلة** خلاصة أدبهم، ويُحْنِقهم السِّحرَ الذي تمارسه على القراء الغربيين. لهذا الحنق أسباب عديدة. قبل كل شيء، ليس الكتاب عربياً بحصر المعنى، لأن جزءاً هاماً من الحكايات التي تشكله ذات أصل هندي، ويوناني، وفارسي. ورغم أنه قد اكتسب طابعاً عربياً وإسلامياً، فهو يحتفظ بأثر من نسبه المتعدد، وآثاراً، ظاهرة قليلاً أو كثيراً، من الوثنية. لقد أنجبته ثقافات مختلفة، وليس له مؤلِّف مُحَقَّق كَافِلٌ يمنحه، بتسميته، ضمانة لاشكَّ فيها. مؤلَّف هجين، ذو مقام غير ثابت، ولغة غير نقية، ومضمون جامح، فكان محكوماً عليه في الماضي بالتهميش : لم يكن يُدرَّس، ولم تكن تُشَدُّ إليه الرِّحال في أسفار طويلة من أجل دراسته تحت إشراف أستاذ، كما كان الشأن بالنسبة لمؤلَّفات أخرى. الارتياب الذي كان عرضة له لم يتلاش اليوم. ومع ذلك فإن الموقف إزاءه مزدوج بصورة عميقة، لا ندري ما نصنعه بهذا الابن الشاطر والمزعج الذي نودُّ لو ننساه.

الاهتمام الذي يوليه له «الآخرون» يجبرنا على اعتباره حالة : يكون ردُّ الفعل آنئذٍ إما الغضب، أو الابتسام (وهو شكل مُخَفَّف من الرفض). نادرون أولئك الذين يرونه جديراً بدراسة «جادة».

يمكن مقارنة وضعية **ألف ليلة وليلة** بوضعية **كليلة ودمنة** التي نقلها برزويه إلى الفارسية عن أصول هندية أهمها كتاب **البنج تنترا**، ثم ابن المقفع نقل نسخة برزويه من الفارسية إلى العربية. وقد ضاع هذا الأصل الفارسي، وبقيت ترجمة ابن المقفع العربية الصورة الوحيدة الباقية للكتاب كما وضعه برزويه. ما أن تُرْجِمَ إلى العربية، حتى كان تلقِّيه بالترحاب، لكنه بسبب من نسبه الغامض، لم يكن بمقدوره أن يصير الكتاب بامتياز. غير أنه شكَّل مرجعاً دائماً في الثقافة العربية، لأنه، على خلاف **ألف ليلة وليلة**، الكتاب الغُفْل، قد استفاد من السلطة التي منحها له الاسم المهيب لمترجمه.

في الحقبة الكلاسيكية، كان الكتاب الذي يجد فيه كل عربي نفسه هو **مقامات** الحريري. إنها تتكون من خمسين محكياً، وتروي التطوافات الشطارية لشخصيتين في مملكة الإسلام، وتسوق القارئ في التعرجات المختلفة للأدب القديم : الشعر والنثر، الأنواع الشعرية والسردية، البلاغة، الأمثال والشخصيات المثَلِية... منذ صدوره، حظي بمرتبة رفيعة، المرتبة العليا، متفوقاً بذلك على جميع الكتب الأخرى. كان يُدرَّس من الهند إلى الأندلس، وليس من أديب بمقدوره الاستغناء عن دراسته. كان، بالنسبة للجميع، مجموع الأدب، وحصيلة كلِّ الكتب السابقة. ولم يكن تعظيمه، خارج اللغة العربية، بأقلَّ تألقاً : تُرجم واحتُفي به في السريانية، والفارسية، والعبرية. والحال أنه حين يبلغ كتاب إلى مثل هذه الدرجة من الامتياز، فإن جهد الإبداع يَنْكَبِحُ : من العبث، بعد **المقامات**، الكتابة، والاستمرار في الكتابة. إن الفشل الذريع لكلِّ أولئك، وما أكثرهم، الذين قلدوا الحريري هو من هذه الناحية ذو دلالة. والمؤلِّف نفسه لم يكتب شيئاً بعد رائعته، إنْ لم يكن مؤلَّفين متواضعين في النحو. بعد أن كتب الكتاب، لم يبق سوى الاكتفاء بالشرح أو الصمت. وهكذا كانت **المقامات** خاتمة إبداع الآداب العربية.

في القرن التاسع عشر، اكتشف الأوروبيون الحريري، بفضل الجهد المتبحر لسلفستر دي ساسي. بعد ذلك، ترجموا مؤلَّفه وشرحوه في الأنجليزية والألمانية والفرنسية، لكنه لم ينجح أبداً في غزو جمهور عريض. ظلت معرفته محصورة ضمن المتخصصين في الأدب العربي الذين يرون في معظمهم، وعلى غرار إرنست رينان، أن

المقامات «كتاب في الظاهر تافه في العمق، والذي إذا قوّمنا شكله حسب أفكارنا الأوروبية يتجاوز كلَّ ما يمكن تصوُّره في مجال سوء الذوق»[19].

اليوم مات الحريري، وشبع موتاً. لم يعد العرب يتعرَّفون على أنفسهم في الصورة التي تعكسها عنهم **المقامات**، بل قد يحصل لهم أن يتساءلوا كيف استطاع مثل هذا المؤلِّف، في الماضي، أن يثير كل هذا الإعجاب، ويعتقدون أنهم قد فسَّروا كلَّ شيء حين يحيلون على انحطاطٍ قد يكون أصاب الآداب ويكون الحريري أحد المسؤولين الرئيسيين عنه. إن المؤلِّف الذي أبهج القراء طوال ثمانية قرون، لم يعد ينظر إليه إلا كمشعوذ متغضِّن، وساحر رهيب، وإليه ينسب «الجنون» الذي استبد بالذوق الأدبي الكلاسيكي. هذا الانقلاب في الموقف إزاء الحريري بدأ انطلاقاً من اللحظة التي اكتشف فيها العرب الأدب الأوربي. قياساً إلى هذا الأدب، فإن **المقامات** وعدداً كبيراً من النصوص القديمة يُحكم عليها بالتصنُّع، والتفخيم، والطَّنين، وباختصار فهي غير قابلة للقراءة.

عدم الأمانة هذه للتراث الكلاسيكي تُسبِّبُ إحساساً بالخطأ وانزعاجاً عميقاً. فمن جهة، لا يقبل العرب صورتهم الماضية التي يقدمها لهم الحريري (باعتباره صورة رمزية لكتابة بالية)، لكنهم، من جهة أخرى، ينقادون بصعوبة إلى التسليم بأن إنتاجهم الأدبي لم يعد سوى انعكاس باهت للأدب الغربي. لذلك لا يتبنَّون نموذجا لهم لا **ألف ليلة وليلة** ولا **المقامات**، ولا الأدب الغربي. وفي نهاية المطاف، فإن غياب كتاب نموذجي يتطابق مع غياب نموذج. بالنسبة لعرب اليوم الكتاب هو ما لم يعد موجوداً وما لم يُوجد بعد.

19. Ernest Renan, "Les séances de Hariri", in *Essais de morale et de critique*, Paris, Ed. Calmann-Lévy, 1859, p. 287-288.

انتقام الصورة

الحريري، الكاتب العربي الأعظم انتشاراً بين القراء ما بين القرن الثاني عشر والقرن التاسع عشر، صار اليوم منسياً للغاية. لقد تعرَّضت الأنساق الأدبية لتحوُّل عميق في العالم العربي نتيجة للتأثير الذي مارسه الأدب الأوروبي. فصار الحريري رمزاً لكتابة لا يجب إعادة إنتاجها. نكتب اليوم ضد الحريري.

كان الحريري أيضاً الكاتب العربي الذي كان له أوفر نصيب من الشروح، ونمط الشرح الذي يهمني هنا هو الشرح المرتبط بِفَنِّ الرسم، وبعبارة أخرى التزيين بالصورة. هنا أيضاً لا مفر من ملاحظة أن مؤلَّف الحريري، **المقامات** (التي وصلتنا منها عشر مخطوطات مُنمنمة)، كان المؤلَّف العربي الأكثر تزييناً بالصور. وستتناول ملاحظاتي مخطوط خزانة السليمانية باستانبول، ومخطوط أكاديمية العلوم بسان بطرسبورغ، وأخيراً المخطوط الذي خطه وزينه الواسطي سنة 1237م، والمحفوظ بالمكتبة الوطنية في باريس[20].

كلمة في البداية عن وضعية التمثيل بالرسم في الثقافة العربية. الحوار التالي بين

20. اعتمدت على المؤلَّفين التاليين :
Richard Ettinghausen, *La Peinture arabe*, Genève, Ed. Skira, 1977 ; A. Papadopoulo, *L'Islam et l'art musulman*, Paris, Mazenod, 1976.

رسَّام وإحدى أعظم الشخصيات المعتبرة حُجَّة في الاسلام، كاشفٌ بهذا الصَّدد. سأل رسام ابنَ عباس : «ألم يعد بإمكاني أن أرسم حيوانات ؟ ألم يعد بإمكاني أن أمارس مهنتي ؟ فقال له ابن عباس : «بلى، لكنك تستطيع قطع رؤوس الحيوانات حتى لا تبدو حيَّة، واجتهد في أن تشبه تلك الحيوانات زهوراً»[21].

جواب ابن عباس مُبْهَم : يوصي بقطع رأس الكائنات الحيَّة، لكنه لا يحدد في أي لحظة ينبغي القيام بذلك، قبل أو بعد إنجاز الصورة. وبعبارة أخرى هل ينبغي رسم الأجساد دون رأس، أو محو الرؤوس بعد رسمها ؟ لكن النتيجة ستكون نفسها في كلتا الحالتين : سواء محا الرسام الرأس الذي كان قد رسمه أو لم يرسمه على الإطلاق، فإن الشخصيات الممثَّلة لن يكون لها وجه.

محو الرأس، هو محو إشارات عديدة عن العمر، والجنس، والأصل، وطبع

21. يورد لويس ماسينيون هذا «الحديث» في مقاله :
"Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam", *Syria*, 1920, p. 10.
لكنه لا يُعيِّن مصدره، ولم نعثر عليه فيما بين أيدينا من مصادر، وأقرب ما وجدنا وراداً في معناه الأحاديث التالية :
حديث يرويه النضر بن أنس : «قال : كنت عند ابن عباس رضي الله عنهما، إذ أتاه رجل، فقال : يا أبا عباس، إني إنسان إنما معيشتي من صنعة يدي وإني أصنع هذه التصاوير ؛ فقال ابن عباس : لا أحدثك إلا ما سمعت من رسول الله صلى الله عليه وسلم، سمعته يقول : «من صور صورة فإن الله مُعَذِّبه حتى ينفُخَ فيها الروح وليس بنافخ فيها أبداً». فَرَبَا الرجل ربوة شديدة واصفرَّ وجهه، فقال : ويحك، إنْ أبَيْتَ إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر، كلّ شيء ليس فيه روح». يرد هذا الحديث في **صحيح البخاري**، كتاب البيوع، و**سنن ابن ماجة**، كتاب اللّباس، و**سنن النسائي**، كتاب الزينة ؛ وانظر كذلك : القسطلاني، **إرشاد الساري لشرح صحيح البخاري**، دار الفكر، IV، ص 107.
وجاء في **سنن النسائي** من حديث يرفعه إلى النضر بن أنس : «قال : كنت جالساً عند ابن عباس. أتاه رجل من أهل العراق فقال : إني أصوِّر هذه التصاوير، فما تقول فيها ؟ فقال : ادْنُهْ، ادْنُه، سمعت محمداً صلى الله عليه وسلم يقول : «مَنْ صَوَّرَ صورة في الدنيا كُلِّفَ يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح، وليس بنافخه».
وفي **مسند ابن حنبل**، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، 1949، ورد في الحديث رقم 2811 : «جاء رجل إلى ابن عباس، فقال : يا ابن عباس، إني رجل أصوِّر هذه الصور وأصنع هذه الصور، فأفتني فيها. قال : ادْنُ مني، فدنا منه حتى وضع يده على رأسه، قال : أنبئك بما سمعت من رسول الله، سمعت رسول الله يقول : «كلّ مُصَوِّر في النار، يجعل له بكل صورة صوَّرها نفس تُعَذِّبُه في جهنم». فإن كنت لابد فاعلاً فاجعل الشجر وما لا نفس له».
وجاء في الحديث رقم 2934 : «حدثنا أبو النضر عن أبي ذئب عن شعبة، أن المسور بن مخرمة دخل على ابن عباس يعوده من وجع، وعليه برد استبرق، فقال : يا أبا عباس، ما هذا الثوب ؟ قال : وما هو ؟ قال : هذا الاستبرق، قال : والله ما علمت به، وما أظن النبي صلى الله عليه وسلم نهى عن هذا حين نهى عنه إلا للتجبُّر والتكبُّر، ولسنا بحمد الله كذلك. قال : فما هذه التصاوير في الكانون ؟ قال : ألا ترى قد أحرقناها بالنار ؟ فلما خرج المسور قال : انزعوا هذا الثوب عني، واقطعوا رؤوس هذه التماثيل، قالوا : يا أبا عباس، لو ذهبت بها إلى السوق كان أنْفَقَ لها مع الرأس، قال : لا ؛ فأمر بقطع رؤوسها». (المترجم).

الأشخاص المرسومين، ومؤشِّرات عديدة نمطية ومزاجية. وهو بالخصوص محو النظرة، لأن الصورة أكثر ما تؤثر على من يراها بالنظرة[22]. قَطْع الرأس، يعني قطع الكلام: لن يمكن للصورة أن تغري، وتسحر ؛ تصبح **بريئة**، وغير موجودة. ذلك ما حدث لمنمنمات مخطوط استانبول. لقد قامت يد كارهة للصور بمحو الرؤوس منهجياً من كلِّ صورة.

وكاد مخطوط سان بطرسبورغ أن يعرف النكبة ذاتها. فالشخصيات الممثَّلة فيه، أناساً وحيوانات، قد احتفظت برأسها على كتفيها، لكن أعناقها جميعها مقطوعة بخطٍّ من الحبر، خط واضح، يرسم حداً بين الرأس وسائر الجسد (وفي تعجُّله، فإن كاره الصور قد «قطع» أحياناً لا الرأس، بل صدر أو بطن الشخصيات). هذا الخطُّ يشير إلى المُحَرَّم الذي انتُهِك، وفي الوقت ذاته يقدم نفسه كسيف العقاب. لكنه، وهو يصلح الخطأ، قد لفت الانتباه، في مفارقة، إلى الرأس، هذا الجزء من الجسد الذي كان عليه أن يظلَّ غير مرئي.

مَن الذي قطع عنق صور هذا المخطوط ؟ أهو أحد مالكيه المتتالين ؟ أهو الرسام نفسه ؟ هذه الفرضية الأخيرة ليست مستبعدة. يمكن الاعتقاد بأن الرسام، ما أن أنجز العمل، حتى شكَّ في الأمر، فاختار حلاً توفيقياً. لم يمح الرؤوس، بل ميزها بخط لا ينمحي. ومهما يكن، فإن قول ابن عبَّاس ليس واضحاً، أو بالأحرى مفرط في وضوحه : لقد أوصى بقطع الرؤوس لا بمحوها...

المخطوط الثالث، مخطوط الواسطي، سليمٌ. يضم تسعاً وتسعين منمنمة (مقامات الحريري عددها خمسون). الواسطي من رسّامي المنمنمات القلائل الذين نعرف أسماءهم. وغُفلية الرسام يُفسرها وضعهم الثانوي بالمقارنة مع الأدباء الذين تُذكر دائما أسماؤهم. لم يكن أحد يفكّر في تخليد ذكراهم بكتابة سيرة لهم. كانوا خداماً متواضعين للكلمة، وللنص، فكان طموحهم هو أن يحتفوا، بتزيينها، بمؤلفات مثل **كليلة ودمنة**، **وكتاب الأغاني**، التي كانت قيمتها معترفاً بها بالإجماع.

غير أن المُلاحَظ اليوم هو تغيُّر في الموقف، وأوضح علامة عنه هي منمنمات الواسطي. جميع الناس شاهدوا صوراً لتلك المنمنمات، حتى وإن كان لا يحصل ربطها

22. يوجد، في متحف اللوفر، تمثال نراه منذ المدخل ؛ إنه نصر ساموثراقيا، الذي تمثِّله امرأة ذات جناحين. والحال، أن هذا التمثال لا رأس له ؛ ومع ذلك يفتتن أمامه كل الزوار.

بالواسطي إلا نادراً. وهكذا، في فرنسا، نراها على أغلفة الكتب التي تتناول العالم العربي، والمشرق والإسلام، ونراها على الملصقات، وأحياناً يعلقها الناس على جدرانهم. يُعجبون بها ويطرونها. أما الحريري، فهو مُقْصىً تماماً من الاحتفاء.

لمَّا يرد ذكر الحريري اليوم، فذلك للتهجُّم عليه. هذه مثلاً الموازنة التي يقيمها فرنتشيسكو غابرييلي بين الحريري والواسطي : «يكفي النظر إلى الهذر الفارغ للحريري، المتحوِّل إلى الواقعية اللذيذة لمنمنمات المكتبة الوطنية، لتقدير التوسيع في الأفق الذي حمله هذا التحويل في الفن التشكيلي إلى بعض الإبداعات النموذجية للعبقرية العربية[23]». بعبارة أخرى، لا يقدم الحريري سوى غزارة من الألفاظ الخالية من المعنى أو ضئيلته، لغته «فارغة» أي لاجدوى منها، هزيلة، بدون عمق ولا روح. وبالمقابل، فإن الواسطي يقدم «واقعية لذيذة» : يعتمد تصويره، الشهي والممتع، على الأساس الثابت للواقع ويستمد منه العافية والقوة.

سنترك للمختصين في الفن مهمّة تحديد واقعية الواسطي. ما يهم التأكيد عليه هنا، هو أن الواسطي لم يكن يعتبر **مقامات** الحريري «هذراً فارغاً»، بل أفضل كتاب في الأدب العربي. هدفه كان أن يُمثِّل، ويصوّر، **ويُكرِّر** العالم الذي وصفه الحريري. كانت المنمنمات تريد أن تكون **انعكاساً** للنصِّ الذي تصاحبه وتخضع له. لم تكن منذورة إطلاقاً لتنفصل عنه وتوجد بذاتها.

بيد أن ما كان غير معقول في عصر الواسطي لم يعد كذلك في أيَّامنا. منمنمات هذا الرسام تحيا حياة مستقلة وتكتفي بذاتها. بل يمكن القول إن نصَّ الحريري بالنسبة إليها يوجد الآن في موقع ثانوي. يُلجأ إليه لتحديدها والتعرُّف على ما تمثله ؛ لم يعد الواسطي هو الذي يشرح الحريري، بل الحريري هو الذي يشرح الواسطي. لم يكن هذا الأخير سوى ظلِّ الحريري، وها هو الآن يحجبه بظله، بمعنى أنه يزيحه إلى الخلفية ليحتلَّ هو مقدِّمة الخشبة. احتل الخادم موقع السيد. هذا انقلاب في الوضع لا يقدّم عنه التاريخ الثقافي سوى أمثلة نادرة. الحريري الذي كان معروفاً في كل مكان صار اليوم مجهولاً تماماً، في حين أن الواسطي الذي لم يسمع به أحد في القرون السالفة، هو اليوم على جميع الشفاه، أو على الأقل مرئيٌّ في كل مكان.

23. F. Gabrielli, "Corrélations entre littérature et art", in G.E. von Grunebaum et R. Brunschwig (éd.), *Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam*, Paris, Ed. Maisonneuve et Larose, 1977, p. 58.

غير أن هذه الظاهرة ليست وحيدة. عاش الحريري تجربة مماثلة، لكن في اتجاه معاكس، مع أحد سابقيه، الذي لم يكن سوى الهمذاني، مبتكر نوع المقامة. قلده الحريري، وبلغ من كمال تحكُّمه في فنه أن أنْسى نموذجه. منذ ظهور مقاماته، لم يعد أحد يقرأ **مقامات** الهمذاني التي لم يزينها فضلاً عن ذلك أي رسام. وهكذا فإن الحريري المقلد أنْسَى الهمذاني المبتكر. والواسطي الرسام بدوره أنسَى الحريري مؤلف النص الدعامة. هذا مثال جيد عن مكر التاريخ أو انحرافه.

الكتاب السِّحري

ألف ليلة وليلة واحد من الكتب التي تصاحب القارئ طوال حياته. يقرأه طفلاً، ثم يافعاً وبالغاً : يؤثر فيه عميقاً وإليه يعود دائماً. ومع ذلك، لا مقرر مدرسياً أو جامعياً يفرضه. في كتب القراءة التي كانت تُدَرَّس في الفصل قبل ثلاثين عاماً، كان بالإمكان قراءة مقتطفات من **كليلة ودمنة**، ومقامة للهمذاني («المقامة المضيرية» الشهيرة)، لكنها تخلو، إذا صدقت ذكرياتي، من أي صفحة من **الليالي**. وفكرة تدريس هذا الكتاب في الجامعة كانت ستبدو خرقاء سخيفة. ولا يبدو أن الأمر قد تغيَّر اليوم في العالم العربي.

أنرثي لهذا ؟ بالعكس، ينبغي أن نبتهج له. حظ **الليالي** العظيم هو أنها قد أفلتت من الأساتذة. ويلٌ لمؤلَّف يُفرض في المقرر : سرعان ما يمقته التلاميذ. صحيح أنَّ مؤلَّفاً يجتاز عتبة المدرسة، يتم الاعتراف به، وإضفاء القيمة عليه، وتكريسه، لكنه، في الآن ذاته، يصبح، في أعين التلاميذ، متواطئاً مع الأستاذ (أي ينظرون إليه باعتباره «في الجانب الآخر»). اسمه مرادف للعناء، والضغط، والفروض، والدروس، والامتحانات، والاختبارات. لهذا السبب ربما لا يُقرء المؤلِّفون الكلاسيكيون، أو قليلاً جداً (أعني خارج الفصول الدراسية). ما أن ينتهي الاختبار حتى نخزن المؤلَّفات، بل نستعجل التخلُّص منها، ولا نريد أن نراها. كانت هذه، على أيِّ حال، تجربتي. أبداً، لم أعد لقراءة المؤلِّفين الذين درستهم في الفصل، مع أنه كان لي أساتذة ممتازون.

تفلت **الليالي** من المدرسة، ومن المراقبة الأستاذية، ومن المحفل الأكاديمي، وإذن من الحنق الذي يولده كلُّ مؤلَّف مُقرَّر، وإن كان من الروائع. و**الليالي** بهذا المعنى ليست كلاسيكية. نقرأها بحكم المصادفة، في لحظات فذة، نتآلف مع شخوصها الذين يصيرون أصدقاء طيِّبين، أصدقاء طفولة يغيبون عنا ونلتقي بهم في فترات غير منتظمة.

وقد أشبِّه **الليالي** بالقصص المرسومة، المحظورة هي أيضاً في المدارس. لم ينقض طويل عهد كان فيه المعلِّمون يصادرونها، كما يصادرون اللُّعَب. قراءة قصة مرسومة تعني التموقع خارج دائرة نفوذ المعلِّم، وإهمال الواجبات، والواجب بحصر المعني، تعني الاستسلام إلى السهولة، والكسل، واللذة، وهو سلوك لا يُطاق في نظر المؤسسة المدرسية التي تدعو إلى التقشف وتتغنَّى بفضائل العمل. كتاب **الليالي**، مثل القصص المرسومة، غير مقبول. قراءته ليست ممكنة إلا في الوحدة، في موقف أشبه بالسرية.

فضلاً عن أنه قد قطع القرون تحت وَسْم التفاهة. كان المتأدِّبون القدماء يحتقرونه لأسباب عديدة، على رأسها أنه يجعل علمهم غير ضروري. لا يحتاج إليهم أحد من أجل فهمه ؛ فكانوا إذن يحسون بعدم جدواهم.

قلت منذ قليل إن كتاب **الليالي** ليس مؤلفاً كلاسيكياً، بمعنى أنه لا يدرس في الفصول الدراسية[24]. وينبغي إضافة أنه ليس كلاسيكياً، أيضاً بالقدر الذي لا يتطابق فيه، أو في نزر يسير، مع الخصائص الاستطيقية للأدب القديم. لما يرد ذكر مؤلَّف عربي كلاسيكي، نفكر في مؤلَّف عسير على الفهم : معجم غريب عن التواصل المعتاد، أسلوب شريف ومترفِّع، بلاغة مُعْلَنَة. إن قراءة أبي تمام أو الحريري ليست بالأمر الهين، وساطة شارح ضرورية (ليس اليوم فحسب، بل سلفاً في عصر ذينك المؤلفين). لو تُرِك القارئ لوحده، فإنه يتيه في تشابك علامات تستعصي على الفهم. الشارح يعلم هذا، فترتفع مكانة وظيفته. فهو أكثر من دليل، إنه ضَرْبٌ من كاهن، ووسيط لا غنى عنه بين القارئ والنص.

والحال أن **الليالي** لا تتطلب، لفهمها، إلا الحد الأدنى من المقدرة اللغوية والأدبية، الحد الأدنى المطلوب للتصدي إلى قصة مرسومة. أفٍّ آنئذٍ من الشارح، ومن الأديب، ومن الأستاذ. النص والنص وحده، قوياً مدمِّراً. يُنفى الشارح عن عملية التبادل، فيبدي

24. كلمة كلاسيكي وكلمة فصل دراسي (classe) هما من جذر واحد في اللغة الفرنسية، وفي أصلها اللاتيني. (المترجم).

الاشمئزاز والتصعُّب ؛ لا يكتفي بمقاطعة المؤلَّف، بل يجعل منه هدفاً للسخرية، بغرض صرف القراء عنه. لكن هل ممكن منع طفل من قراءة قصة مرسومة ؟ بعد أن تعييه الحيلة، يبث الأديب إشاعة مفادها أن كتاب **الليالي** خطير ومشؤوم، بل قاتل. لكنه لما كان قد قرأ جزءاً منه على الأقل، يجد نفسه مجبراً على تخفيف الإدانة حتى يُبعد عن شخصه الحكم القاتل، فيقول حينئذ إن الموت لن يصيب إلا من يقرأ الكتاب بأكمله.

قراءة **الليالي** يصاحبها قلق غائم : إنه كتاب قد حظرته قرون بطريقة فيها القليل أو الكثير من العلنية، ليس فحسب بسبب مشاهده الإيروتيكية العديدة. وقابلية المتأدبين للإحساس بالإهانة لا تفسر كل شيء، هناك أيضاً فكرة أن هذا الكتاب يمتلك سلطاناً رهيباً، وأن الإغواء الذي يستحوذ على العقول ليس بريئاً، وأن سحره قد يكون طالع نحس. إن حالة مشابهة يعرضها كتاب للتوحيدي غير معروف كثيراً، **مثالب الوزيرين**، وهو هجائية عنيفة لوزيرين ؛ فقد شاع عنه أن من قرأه يتعرَّض لمصيبة... وعلى ما يبدو، فإن فكرة الكتاب المؤذي تجد منشأها، أو على الأقل صورتها الأشد إيضاحاً، في **الليالي** ذاتها، وأفكر هنا في تلك الحكاية التي تروي عن كتاب مسموم تكون أوراقه ملتصقة ببعضها، وكي يقلبها، فإن القارئ المتهور يبلل أصبعه بلعابه وبهذه الطريقة يتجرع السم. هذه الثيمة هي محور [رواية] **اسم الوردة** لأومبرتو إيكو. نجدها أيضا في رواية ليو پيروتز **سيد يوم الدينونة**، التي تدور حول كتاب يبث الجنون ويسوق إلى الانتحار.

أهذه الهالة السحرية هي ما يجعل **الليالي** لا تقرأ من أوَّلها إلى آخرها، أو نادراً ؟ عموماً، لا نعرف سوى بعض حكايات الكتاب ونعد النفس بقراءة الأخريات. لن ننتهي أبداً من قراءة **الليالي**، قد نقول الشيء نفسه عن المؤلفات الكبرى في الأدب العالمي : **دون كيخوتي، الكوميديا الإلهية، الإلياذة، الفردوس المفقود**. لا نقرأ هذه الروائع، إنما نعيد قراءتها، لما تكون بين أيدينا، ونادراً ما نقرأها من البداية حتى النهاية. نقرأ هذا الفصل، وذلك المقطع، لا بإحساس الاكتشاف، والتجربة الأولى، بل بإحساس من يعيد ربط صلة، ويجدد علاقة انقطعت مرات في الماضي.

بيد أن هناك مظهراً يميز **الليالي** عن الروائع التي ذكرتها آنفاً. هذه الأخيرة طبعت طبعات نقدية محققة أوْجَدَت نصاً مُوثَّقاً ونهائياً، وتُرجمت كذلك ترجمات معتمدة وموثوق بها. لا شيء من هذا بالنسبة **لليالي** التي تختلف طبعاتها، الرديئة أحياناً، في عدد الحكايات، وترتيبها، ولغتها، ومضمونها. لا نملك سوى ظلال من نص تفترض أصالته.

في هذه الظروف، من يشرع يبحث في **الليالي** ملزم بالإبحار قدر ما تسمح به الرؤية وسط ضباب الطبعات المتوافرة التي هي بأجمعها، على درجات متفاوتة، طبعات خائبة.

لكن طبعة محسن مهدي (ليدن، 1984) يجب أن تحظى بوضع خاص، فقد حققها اعتماداً على أقدم المصادر المخطوطة، والنتيجة جديرة بالإعجاب. لقد أثبت فقط الحكايات التي تشكل النواة الأصلية **لليالي**، لذلك لا تضم طبعته حكايات أدرجت في وقت متأخر في المجموع مثل حكاية السندباد أو حكاية مدينة النحاس. لكن القارئ، مع تسليمه بأدلّة محسن مهدي، يصاب بنوع من خيبة الأمل إذ لا يجد حكايات عزيزة عليه، وتُشَكِّلُ دائماً، في اعتقاده، جزءاً من **الليالي**. توجد تصورات وعادات للقراءة من العسير معارضتها.

مثلاً حكاية علاء الدين. عُرفت للمرة الأولى بفضل ترجمة غالان. والحال أنها غير موجودة في مخطوطات **الليالي**، وبالتالي في الطبعات العربية. واتهم غالان، عن غير حق، بأنه اختلقها اختلاقاً. يبقى أن علاء الدين صار شخصية من شخصيات **الليالي** ومن المستحيل فصله عنها.

الفوضى السائدة في الطبعات تلاحظ أيضاً في الترجمات. كتاب **الليالي** هو أكثر ما ترجم من المؤلفات العربية، وغالبا ما أعيدت ترجمته في اللغة عينها. لم ننته بعد من ترجمته، كما لم ننته بعد من تحقيقه وطبعه. لو استعرنا جناساً لطيفاً من بيرتون، المترجم الأنجليزي الشهير، لقلنا إن كل نسخة من الليالي هي مسخ. وقد نضيف، مع بورخيس، إن كل ترجمة لهذا الكتاب تُنْجَز ضد ترجمة أخرى. إن المقارنة مثلاً بين ترجمتين، ترجمة غالان وترجمة ماردروس، تكشف عن اختلافات، وتباعدات عميقة جداً تفضح مزاج كل من المترجمين وعقلية عصرهما.

ساهمت **الليالي** في تطوير النزعة للرحلة إلى الشرق، وبالمقابل، دخل هذا الشرق إلى الأدب الأوروبي. منذ ترجمة غالان، يتعذر إحصاء الكُتّاب الذين أعادوا كتابة هذه الحكاية أو تلك من حكايات شهرزاد : إدغار پو، غوتييه، ستيڤنسون، هوفمانستال... **الليالي**، على غرار **الأوديسيا**، صارت مرجعاً ضرورياً لا يمكن إغفاله، إلى حد يمكن معه التساؤل إن لم يكن هذا الكتاب المؤلَّف في الشرق والمُهْمَل من المتأدبين العرب، قد وجد في الغرب جمهوره الحقيقي. وبالتأكيد لن ينقطع الحديث في هذه المسألة.

امرأة في الحلم

«أحياناً، وكما تولَّدت حواء من ضلع آدم، كانت امرأة تتولد أثناء نومي من وضع غير صحيح لفخذي (..) جسدي الذي كان يحس في جسدها بدفئي كان يريد الاتصال بها فيه، فكنت أستيقظ. كان سائر البشر يبدون لي بعيدين جداً إزاء هذه المرأة التي غادرتها ؛ منذ لحظات فقط، كان خدِّي لا يزال دافئاً بقبلتها، وجسدي منهكاً من ثقل خصرها. إذا كانت لها، كما يحدث أحياناً، قسمات امرأة كنت قد عرفتها في حياتي، كنت أتفرغ كلياً لهذه الغاية : العثور عليها (...). قليلاً قليلاً كانت ذكراها تتلاشى، لقد نسيت فتاة حلمي».

مارسيل بروست، **بحثاً عن الزمن الضائع**

طوق الحمامة لابن حزم كتاب «في صفة الحب ومعانيه وأسبابه، وأعراضه، وما يقع فيه وله» (ص 86)[25]. من بداية الكتاب إلى نهايته تتضح نبرةٌ شخصيةٌ : يروي ابن حزم وقائع عاينها : «ما شاهَدَتْه حضرتي» (ص 87)، ويبوح بأسرار طريقته في الحب. وهكذا نعلم أنه يشك في صعقة الحب : العشق من النظرة الواحدة، «دليل على قلة الصبر، ومُخْبِرٌ بسرعة السُّلو، وشاهد الطرافة والملل» (ص 123). والحب الذي يحظى بتفضيله هو

25. المقتبسات هي من **طوق الحمامة في الألفة والألّاف**، تحقيق د. إحسان عباس، ضمن الجزء الأول من **رسائل ابن حزم**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.

الحب مع المطاولة وطول المعاشرة والمعرفة المتبادلة المستديمة : «وهذا الذي يوشك أن يدوم ويتبث ولا يحيك فيه مَرُّ الليالي، فما دخل عسيراً لم يخرج يسيراً، وهذا مذهبي» (ص 124).

ينظر ابن حزم بتشكك إلى الحب الناشئ من مجرد وصف كائن يُمتدح جماله وصفاته[26]. يراه حباً لا يقوم على أساس متين، «وذلك أن الذي أفرغ ذهنه في هوى مَنْ لم يَرَ لابدَّ له إذْ يخلو بفكره أن يُمَثِّلَ لنفسه صورةً يتوهَّمها وعينا يقيمها نصب ضميره، لا يتمثل في هاجسه غيرها، قد مال بوهمه نحوها، فإن وقعت المعاينة يوماً ما فحينئذ يتأكد الأمر أو يبطل بالكلية» (ص 117).

والحالة الأشد إلغازاً هي حالة الحب الذي ينشأ في النوم، ويستمر في اليقظة، لكائن غير موجود خلقه خيال النائم. هذا النمط من الحب، الذي يخصه ابن حزم بباب قصير من أبواب كتابه، هو موضوع الملاحظات التي ستلي. يبتدئ الباب بالإعلان عن خبر غريب على الأقل، متعلق بعشق ناشئٍ من غموض حلم. يروي المؤلف الخبر، وبطله شخص يدعى أبا السَّرِيِّ، ثم يشير إلى كيفية مساعدة هذا الأخير على السلو. وينتهي الباب بأبيات قالها ابن حزم في جميلة مجهولة تولَّدت من غفوة العقل.

يؤكد ابن حزم في تقديمه للخبر، على أنه من الغرابة بحيث ما كان ليذكره لولا مشاهدته له. فابن حزم بتبريره على هذا النحو سرد واقعة تخرج عن المعتاد، يبدو أنه يتوقى نقداً محتملاً يتهمه بالسقوط في غير المُشَاكل للحقيقة. لكنه من جهة أخرى، لما يؤكد على غرابة الخبر، فإنه يضاعف من الرغبة في الاطلاع عليه. نتذكر أن شهرزاد في **ألف ليلة وليلة** تجعل حكاياتها تحت سِمَة العجيب والغريب. والحال أن الحكاية التي يرويها ابن حزم تبدو لي جديرة بأن تدرج في **الليالي**، فضلاً عن أنها لا تخلو من رابطة مع حكاية قمر الزمان وبدور اللذين يجمع بينهما جنيان أثناء نومهما، وبالتحكم ذاته، يفرق بينهما في الغد.

هذه حكاية أبي السَّرِيِّ : «دخلت يوماً على أبي السَّرِيِّ عمَّار بن زياد صاحبنا مولى المُؤَيَّد فوجدته مفكراً مهتماً فسألته عما به، فتمنَّع ساعة ثم قال لي : أعجوبة ما سُمِعَتْ

26. تعرض **ألف ليلة وليلة** أمثلة عديدة عن هذه الطريقة في الحب. بدر يعشق جوهرة لمَّا سمع خاله يطري مفاتنها («حكاية جلنار»). ويهيم قمر بحليمة على أساس وصف متحمس نطق به درويش، وحليمة من جهتها تهيم بقمر لأن زوجها يتحدث عنه بإطراء («حكاية قمر الزمان ومعشوقته»).

قط. قلت : وما ذاك ؟ قال : رأيت في نومي الليلة جارية فاستيقظت وقد ذهب قلبي فيها وهمت بها، وإني لفي أصعب حال من حبها. ولقد بقي أياماً كثيرة تزيد على الشهر مغموماً لا يهنئه شيء وجداً، إلى أن عذلته وقلت له : من الخطأ العظيم أن تشغل نفسك بغير حقيقة، وتُعلِّق وهمك بمعدوم لا يوجد، هل تعلم من هي ؟ قال : لا والله، قلت : إنك لقليل الرأي مصاب البصيرة إذ تحب من لم تره قط، ولا خُلق ولا هو في الدنيا، ولو عشقت صورة من صور الحَمَّام لكنت عندي أعذر، فما زلت به حتى سلا وما كاد» (ص 115-116).

أبو السَّرِيِّ واعٍ تماماً بالطابع الخارق لحبه، لذلك امتنع في البداية من الحديث عنه، والكشف عن سر اضطرابه. ولـمَّا عزم على ذلك، بدأ بالتأكيد على غرابة تجربته : «أعجوبة ما سُمِعَت قط». احتراس في القول مماثل للذي سيستخدمه ابن حزم. لا يريد أبو السري أن يظهر بمظهر المجنون. عشقه محال، لذا فهو يتضمن في نظره زيادة معنى؛ يشير إلى نفسه باعتباره شخصاً فريداً، حدث له أمر عظيم ؛ وعلى نحوٍ ما قد تَمَّ اصطفاؤه. ومع أنه يعلم أن حبه سيتعرض للَّوم، فهو يحس بأن القيمة قد أضفيت عليه. ومن تم الكلمة التي يستعملها لوصف ما جرى له، «أعجوبة»، التي تدل على «أمر مدهش». هذه الكلمة ينبغي ربطها بالكلمة التي استعملها ابن حزم لينعت تلك الحكاية، «غرابة»، التي تدل على «شيء شاذ، مخالف للمألوف».

الثقة تتلو الشك، فيقبل أبو السريِّ أن يتحدث إلى صديقه ابن حزم، ليقول له إنه يعشق فتاة رآها في الحلم وأن ذلك الحب قد أثر فيه عميقاً. لا يُقَدِّم أي إشارة عن هذه الفتاة التي تظلُّ دون هوية، دون ملامح ؛ لا تحديد كذلك عن ظروف الرؤيا، عن المكان واللحظة. حينئذ يشرع ابن حزم في نصحه، وَرَدِّه إلى الصواب، وإخراجه من حلمه، وإيقاظه. إنه يلومه، متقمصاً أمامه دور العاذل. وتنبغي ملاحظة أن ابن حزم يخصص في مؤلَّفه باباً للرقيب وآخر للعاذل. في هذا الأخير، يذكر من جديد أبا السري بخصوص قضية غامضة : «ووقع لي مثل هذا. وإن لم يكن من جنس الكتاب ولكنه يشبهه، وذلك أن أبا السري عمار بن زياد صديقنا أكثر من عذلي على نحوٍ نحوته». (ص 161). غير أنه في الحال الراهنة، فأبو السري هو الذي عليه أن يتحمل عذل ابن حزم.

من الجلي أنَّ مولِّفنا يؤمن بقدرة القول، ونجاعة الحوار، حتى وإن كان لا يجهل أن المحب يستلذ مخالفة عاذله. يلقي على أبي السري خطاباً يحاول فيه أن يبرهن له على

لا معقولية حبه. خطابٌ يُحْدِثُ ظاهرياً الأثر المأمول. غير أنه ينبغي التذكير بأنه ينصح تائباً. فأبو السري يُسَلِّم سلفاً بالحجج التي تواجهه، يعلم أنه يطارد سراباً وأن الصورة التي تستحوذ عليه خدَّاعة، لكنه لا يتمكن (أو لا يريد) التملص من جنونه.

في برهنة ابن حزم، توجد نقطة تستحق اهتماماً خاصاً. بعد أن تأكد أن أبا السري لم ير أبداً الفتاة في الحياة الواقعية، يقول له : «لو عشقتَ صورة من صور الحمَّام لكنت عندي أعذر». وبالفعل فصورة من صور الحمَّام شيء ملموس، صحيح أنها جامدة، دون حياة، لكنها تمثل عموماً كائناً واقعياً موجوداً أو كان موجوداً. وراء الصورة المرسومة أو المنحوتة يوجد النموذج، حتى وإن كان هذا الأخير غائبا (أو خيالياً).

فضلاً عن أنه يوجد تقليد أدبي كامل عن الحب الذي ينشأ من تأمل صورة[27]. وهكذا أبطال كثيرون، في **ألف ليلة وليلة**، يهيمون بصورة مرسومة أو مطروزة ويشرعون فوراً في البحث عن النموذج ؛ لا أحد يفكر في لومهم، لأن لا أحد يشك في وجود النموذج. من وجهة النظر هذه، فإن تأمل الصورة هو «ما قبل اللقاء»، وتحضير للقاء حقيقي مع النموذج[28].

لا يورد ابن حزم أي حكاية من هذا النوع، لكنه بحديثه عن صُوَر الحمَّام، لا يستثني أن تُعشق واحدةٌ منها، حتى وإن لم يكن مستعداً لقبول، وأقل من ذلك تشجيع، هذا الشكل من الحب. ما يعتبره غير مقبول، هو التعلق بصورة لا تعكس أي امرأة حقيقية، ولا تطابق أي كائن ثابت وجوده. مثل هذا العشق هو في نظره ضلال، وبدعة، وتدنيس، و«خطأ عظيم». الإدانة التي ينطق بها تُذَكِّر بإدانة أخرى قديمة جداً، استهدفت الأوثان، التي هي خلقٌ خالص للخيال. ضلال أبي السري مماثل لضلال المشركين الذين كانوا يعبدون آلهة مثل اللات والعُزَّى.

بعد أن أورد الحكاية، يقترح ابن حزم التفسير التالي : «وهذا عندي من حديث النفس وأضغاثها، وداخل في باب التمني وتخيل الفكر» (ص 116). وبعبارة أخرى، توجد في كل فرد منطقة معتمة، منفلتة من المراقبة، هي مصدر الرغبات التي لا يرضى

---

27. انظر : Ernst Kris et Otto Kurz, *L'Image de l'artiste*, Paris, Ed. Rivages, 1987, p. 107-109.

28. لنذكر، خارج الأدب العربي، [أوبرا موزارت] **الناي المسحور**، وكذا حكاية [الكاتب الألماني] غريم، **يوحنا الأمين**، وطبعاً [قصة] **غراديفا** (للروائي الألماني) ينسن. وعن هذه الثيمة، انظر : Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Ed. José Corti, 1984, p. 149 sv.

بها العقل. ويعود ابن حزم، في «باب قبح المعصية»، بتفصيل أكثر إلى هذه المسألة : «وقد علمنا أن الله عز وجل ركّب في الإنسان طبيعتين متضادتين : إحداهما لا تشير إلاَّ بخيرٍ ولا تحضُّ إلا على حسن، ولا يُتصوَّر فيها إلاَّ كل أمر مرضِيٍّ، وهي العقل، وقائده العدل ؛ والثانية ضدها لا تشير إلا إلى الشهوات، ولا تقود إلا إلى الرَّدَى، وهي النفس» (ص 267). ويضيف ابن حزم أن بين هاتين الطبيعتين حرب سجال وأن النصر ليس مؤكَّداً ولا حاسماً لهذا المعسكر أو ذاك.

على ضوء هذه الثنائية، تبدو مغامرة أبي السري أكثر وضوحاً. أثناء النوم، وأثناء غفوة العقل، أوحت له النفس، الخدَّاعة كما يدل على ذلك تعريفها، بامرأة مجهولة، وبعد اليقظة ظل تحت سلطان الرؤيا الليلية. لحسن الحظ، ابن حزم هنا ليذكِّره بمتطلبات العقل السليمة. الثنائية التي تسكن كل فرد تتجلى في هذه الحكاية في التعارض بين أبي السري، ممثل النفس الراغبة، وأبي حزم، ممثل العقل القامع.

لكن الأمر ليس بهذه البساطة. إذا كان لا أحد يفلت من إيحاءات النفس، فابن حزم ليس بمنجىً من الغراميات الغامضة. فهو يختم بابه بأربعة أبيات يتلفظ فيها بحبه لامرأة أبداً لم يرها. هذه هي الأبيات :

يا لَيت شِعْري مَنْ كانت وكيف سَرَتْ أطَلْعة الشمس كانت أمْ هي القمرُ
أظنُّه العقـــلَ أبـــداه تَدَبُّـــره أو صورةَ الروح أبْدَتْها ليَ الفِـكَرُ
أو صورة مُثِّلَتْ في النَّفس مِن أمَلي فقد تخيَّـــل في إدراكهـــا البصرُ
أوْ لمْ تَكُنْ كـلَّ هذا فهـي حادثـةٌ أتى بها سَبَباً في حَتْفـــيَ القَـدَرُ

غالباً ما يضع ابن حزم، في أبواب مؤلَّفه، أبياتاً من نظمه إيضاحاً لقوله ؛ وهي له مناسبة لإظهار حذقه في المعالجة الشعرية للموضوعات التي طرقها. في الأبيات الأربعة التي أوردتُ، المرأة التي يستحضرها رهيبة أكثر من تلك التي جذبت أبا السري نحو الجنون، يصورها امرأة قاتلة، أو حسب تعبيره، «حادثة أتى بها سبباً في حتفي القدر». هل الأمر عند مؤلفنا تمرين بلاغي، أم تماهٍ مع أبي السري، أم استيهام ؟ يبقى أن تجربة أبي السري ليست فريدة. يروي ابن حزم، في أبياته، حكاية شبيهة تماماً بحكاية صديقه.

Cide Hamete Benengeli[29]

إحدى خصائص دون كيخوتي[30] هي أنها رواية تقدم نفسها باعتبارها مؤلفاً كتبه عدة «مؤلفين». منذ مطلع الفصل الأول، أشار ثرڤانتس إلى أن ما يرويه قد بلغه من مصادر مختلفة. وفي نهاية الفصل الثامن، يصف نفسه بأنه «المؤلف الثاني»، جاعلاً نفسه في وضع ثانوي، ومجرد صدى لأصوات رَنَّت في ماض غير مُتعيِّن.

أيعني هذا أن سابقيه المفترضين كانوا في وضعية الأسبقية ؟ لا شيء أقلَّ يقيناً من

29. يقول ثيرڤانتس إن هـذا هو اسم «مؤلِّـف» **دون كيخـوتـي**، ويعَرِّفـه بأنه «مؤرِّخ» أو «إخباري» عربي Historiador arabigo. ولا سبيل إلى كتابة هذاالاسم بالعربية إلاّ إذا عرفنا تأويل الاسم وماذا يطابق في العربية، وهنا يختلف الشرَّاح والدراسون اختلافاً شديداً، ابتداءاً من سانشو بانثا نفسه الذي يرى أن الاسم قد يعني سيدي حامد الباذنجاني بحجة أن المغاربة يحبون أكل الباذنجان ! وهناك من يرى أن الاسم هو سيدي حامد بن الأيِّلي باعتبار أن Benengeli هي الترجمة العربية لاسم ثرڤانتس الذي يعني في الاسبانية الأيِّل Ciervo الصغير ؛ وآخرون يرون أن الاسم هو سيدي حامد بن الإنجيلي، نسبة إلى الإنجيل، ويذهب آخرون إلى أن هذا الاسم هو اسم يهودي مغربي، ونجد في الترجمـات العربية لهذا الاسم : سيدي حامد بن الأيْلي (د. عبد الرحمان بدوي) أو سيدي حامد ابن الإنجيل (شارل مارسيي وسعد الدين بن شنب)، أو السيد احمد بن الغالي (إبراهيم الخطيب) ؛ وهذه ليست سوى أمثلة قليلة ! وجميعهم يقيم تفسيره على تأويلات للرواية ولأغراض ثرفانتس الباطنة، بل الباطنية ! وبدل أن نختار حلاً من هذه الحلول سنترك الاسم كما رسمه ثرڤانتس وليقرأه كل واحد كما يشاء ! (المترجم).

30. سنرسم الأسماء حسب نطقها الإسباني، لا الفرنسي الشائع، فنكتب ثرڤانتس بدلًا من سيرڤانتس ودون كيخوتي بدلا من دون كيشوت ؛ والمقتبسات هي من ترجمة د. عبد الرحمان بدوي عن الإسبانية : ثرڤانتس، **دون كيخوته**، القاهرة، 1965 ؛ وقد نقوم عند الضرورة بتعديل الترجمة مع الإشارة إلى ذلك. (المترجم).

ذلك، لكن قبل اعتبار هذه النقطة، لنلاحظ أن أوَّل ذكر لـ «المؤلَّفين» يأتي لحظة إثارة قضية اسم البطل. دون كيخوتي لقبٌ منحه البطل لنفسه، لكن ما اسمه الحقيقي ؟ كيخادا؟ كيسادا ؟ كيخانا ؟ جواب ثرڤانتس : «في هذه المسألة خلاف بين المؤلفين الذين تناولوه». تعددية المؤلِّفين تقابلها تعددية أسماء البطل. سواء تعلق الأمر بهذا الأخير أم بأولئك، تتكشَّف الهوية غير يقينية.

في نهاية الفصل الثامن، هناك بالذات حيث يعلن ثرڤانتس نفسه المؤلِّف الثاني، يستحضر من جديد مصادره. والذريعة هي مجرى معركة دون كيخوتي ضد الفُتُوَّة البشكونسي. في خضم الحدث يتدخل ثرڤانتس ليعلن «أن مؤلف هذه القصة، عند هذا الموضع، ترك المعركة غامضة معلقة، معتذراً بأنه لم يجد شيئاً مكتوباً يتصل بأعمال دون كيخوتي المجيدة أكثر مما رواه»[31]. مؤلف هذه القصة، نفهم منه المؤلِّف الذي يعتمد عليه ثرڤانتس. وبالقدر الذي يكون فيه هذا الأخير هو المؤلِّف الثاني، فإن الأول ينبغي أن يكون طبيعياً هو المؤلّف الأول، لكن الأمر ليس كذلك، لأنه لا يصنع شيئاً سوى استنساخ نص موجود سلفاً، إنه هو أيضاً جامع تتوقف نسخته لحظة لم يعد يجد شيئاً مكتوباً. المؤلف، بهذا المعنى، ليس ذلك الموجود في الأصل من السرد، بل واحد منهمك في عملية انتحال. سابقاً على المؤلِّف، كلّ مؤلِّف، هناك النص الذي يكفي العثور عليه، ونسخه، وتبليغه. وإذا توقف النص، فلا شيء تمكن روايته. إن فكرة قصة تصدر مباشرة عن مؤلِّف تبدو غير واردة.

في الشذرة التي أوردتها، يجري الحديث عن «مؤلِّف» لا عن مؤلِّفين. لكن المفرد هو في الواقع بصيغة الجمع، لأن المؤلِّف يعتمد على مكتوب وبالتالي على مؤلِّف سابق. إن ثرڤانتس، ولنكرر بأنه يشير إلى نفسه باعتباره المؤلِّف الثاني، له الوضعية نفسها تماماً التي لأولئك الذين كتبوا القصة قبله، والوظيفة نفسها : جمع وثائق متناثرة. وإذا لم تكن الأصالة متصوَّرة، فكل مؤلف هو جامع.

معركة دون كيخوتي والبشكونسي لن تظل مع ذلك «غامضة معلقة». على سبيل المصادفة التامة، عثر ثرڤانتس، الجامع الأخير، يوماً من الأيام في طليطلة، في درب القنا، على كراسات عتيقة مكتوبة بالعربية. وبما أنه يجهل هذه اللغة، فقد قصد إلى «موريسكي

31. أنظر : بورخيس، «مسألة»، في **الدنو من المعتصم**، ترجمة ابراهيم الخطيب، الدار البيضاء، منشورات نجمة، 1992، ص 17-18. (المترجم).

مستعجم»[32]، فأخبره هذا بأن الأمر يتعلق بمؤلَّف عنوانه «تاريخ دون كيخوتي دي لا مانتشا، كتبه Cide Hamete Benengeli المؤرِّخ العربي». أخفى ثرڤانتس فرحته حتى لا يدفع ثمنا كبيراً، واشترى الكراسات العتيقة بنصف ريال ودفعها إلى الموريسكي ليترجمها له. وأعطاه ثمناً لجهده خمسين رطلاً من الزبيب وأربع كيلات من الدقيق.

Cide Hamete Benengeli : لابد من توقع أن يكون هذا الاسم، كما كان شأن اسم البطل، محل تنويعات وتعليقات. ينطقه سانشو بانثا Cide Hamete Berengena مؤكِّداً : «سمعت مراراً من يقول إن المغاربة يحبون البرنجان (الباذنجان)». لكن دون كيخوتي ينتهره : «أنت مخطئ فيما يتعلق باسم Cide لأن معناه بالعربية السَّيِّد». وفيما عدا هذه الإحالة على الباذنجان (Berengena)، فإن اسم Benengeli يُنظر إليه عادة باعتباره تحويراً لابن الغالي، الذي يعني «نفيس، ذو ثمن مرتفع، الذي يتجاوز الحدود، والذي يغلو ويغالي في الأمر»[33]. إنه اسم موضوع تحت علامة الإفراط، والمبالغة، والغلو، وهي سمات تنطبق تماماً على طبيعة البطل.

دون كيخوتي، كما نعلم، يقرأ كثيراً، واكتسب، بفضل الكتب، معرفة موسوعية تتيح له أن يخوض في مواضيع متنوعة. زد على ذلك أنه قادر كذلك على الكتابة. قبل أن يجعل من نفسه فارساً، كانت له مزاعم للكتابة. لما كان يقرأ قصة لم تكتمل، كان يرغب في أخذ القلم وتكملتها، كان ممكناً أن يكون مؤلِّف روايات الفروسية لو لم تحركه الرغبة ليصير فارساً.

إنه، وهو يذرع الطرقات بحثاً عن المغامرات، لم يتخلَّ مع ذلك عن الأدب. في لحظات الاستراحة، كان يُلَقِّنه ويندهش مستمعوه من تبحُّره وصواب ملاحظاته. ويدافع كذلك عن **حقيقة** الروايات ضد أولئك الذين لا يرون فيها سوى نسيج من الأكاذيب. ولا يأنف، بالمناسبة، من الكتابة ؛ وهكذا يكتب رسالة يوصي فيها سانشو لحظة كان هذا الأخير يتأهب لحكم جزيرته. وبما أن دون كيخوتي دائماً في حاجة إلى نموذج، فإنه

32. Morisco aljamiado : الموريسكوس هم العرب والمغاربة الذين أجبروا على اعتناق المسيحية بعد احتلال الأندلس، ومستعجم أي يتكلم العجمية وهي نوع من اللغة القشتالية المحرَّفة التي يتكلَّمها العامة في الأندلس، ولم نتبع هنا ترجمة د. بدوي. (المترجم).

33. يضاف هذا التأويل إلى قائمة التأويلات المذكورة أعلاه. (المترجم).

يتماهى حينئذ بكاتون[34]، مثلما يتماهى بوصفه فارساً مع أماديس دي جُولا. وهو، فضلًا عن ذلك، لا يحصر نفسه في مجال النثر، بل ينظم كذلك أشعاراً رعوية خلال المرحلة التي كانت مهنة الفارس محظورة عليه مؤقتاً، فكان يحيا حياة الرعاة. لقد ظل، حتى وفاته، تحت سلطان الأدب.

لكن الكتاب الذي يهمه أكثر، هو ذلك الذي سيروي مغامراته. إنه متيقِّن أنْ سيكون له، مثلما كان للفرسان الذين سبقوه، مُدَوِّنٌ لمآثره، و«مؤرِّخه». بل يعتقد معرفة تامة بما سيدوِّنه هذا الأخير. منذ خرجته الأولى، «كان صاحبنا المغامر الجديد يتحدث إلى نفسه قائلاً : من ذا الذي سيشك، في الأجيال المقبلة حينما تذاع قصة مغامراتي الحقيقية، أن الحكيم الذي سيكتبها لن يصف خرجتي الأولى هذه بقوله : «لم يكد أبولو الأشقر ينشر ذوائبه الذهبية من شعره الجميل على وجه البسيطة الفسيح، ولم تكد الطيور الصغار ذوات الأصباغ الرائعة تحيي، بقيثارات ألسنتها وبأنغام أعذب من الشهد، مقدم الفجر الوردي (...) حتى غادر الفارس الشهير دون كيخوتي دِلاَمَنْتشا حشايا الكسل، وامتطى صهوة فرسه الشهير روثينانته وسلك سبيله خلال سهل مونتييل القديم الذائع الصيت». وكما نرى فالتأريخ يبدأ في وقت واحد مع الفعل، ويعاصره، حتى وإن جعله دون كيخوتي «في الأجيال المقبلة». يُكْتَبُ الكتابُ مصاحِباً للمغامرة التي تعاش. يزدوج دون كيخوتي : هو في الآن ذاته الفاعل والمؤرخ، الفارس والروائي.

كان، وهو يسير عبر سهل مونتييل، يستاء لأنه لم يقع له «ما يستحق أن يذكر». وبعبارة أخرى، لا تكتسب الحياة معنى، وقيمة، إلا باللحظات الفذة التي يمكن أن تكون موضوعاً للسرد. لا شيء يجدر بأن يُعاش إلا ما هو جدير بأن يُسرد. في كل لحظة يُحيل النبيل دون كيخوتي على كتب الفروسية ويطابق سلوكه بسلوك أبطالها. كان كذلك يُحيل على الكتاب المستقبل الذي سيذيع مآثره ويمتدح مقدرته. إنه يعلم أن كل ما يحاوله سيكون فاقداً للمعنى إن لم يُدَوَّن ويُبَلَّغ إلى الأجيال المقبلة. يقوم بفعله تبعاً لكتاب سيأتي. وهكذا، ليست مهنة الفارس سوى واسطة، والغاية هي الصيرورة بطلاً لرواية.

34. يقصد ثرفانتس هنا ديونيسوس كاتون، الذي كان كتابه، *Disticha de moribus ad filium*، كتاباً كلاسيكياً في جامعات إسبانيا (المترجم).

بعد ذلك، سيبلغ إلى علمه أن مغامراته قد صاغها في كتاب Cide Hamete[35] Benengeli، وفوراً يبدي رغبة قوية في الاطلاع على الطريقة التي وصفه بها ويسأل عن كيف ينظر إليه القراء. لكنه لا يخطر بباله أن يقرأ ذلك الكتاب، لا يحاول الحصول عليه ولا يعرفه إلا من الأصداء التي تبلغه عنه. هو الذي قرأ جميع الكتب لن يقرأ أبداً ذلك الذي يعنيه جوهرياً، كتابه ومرآة حياته.

في النشيد الثامن من **الأوديسيا** يصل أوديسيوس متنكراً عند الفاياكيين، ويستمع إلى قصته يرويها المنشد ديمودوكوس. لا يتساءل كيف علم بها هذا الأخير، طالما أنه كان من المعلوم أن شاعرا منشداً يتلقى معرفته مباشرة من المُوسِيَات (رَبَّات الفن). دون كيخوتي، من جهته، يُحَيِّره كثيراً أمر السرد الذي هو موضوع له. يتساءل كيف عُرفت مغامراته في أدقِّ تفاصيلها، ويعتقد بادئ الأمر أن الذي سردها ينبغي أن يكون «حكيما ساحراً»، أي شخصاً أصل معرفته فوق طبيعي. لكنه لمَّا يعلم أن المؤلف هو Cide Hamete Benengeli، يبدو عليه الانزعاج الشديد، لأن الأمر يتعلق بإنسان عادي، ومغربي فضلاً عن ذلك، وبهذه الصفة كذاب إلى أقصى درجات الكذب[36]. خاب ظنه جداً لأنَّ مغامراته لم تسرد على الإطلاق كما كان يتمنى لها. بطولاته الحربية تبدو مضحكة، وإنجازاته غريبة، وأمور كان يجب، في رأيه، كتمانها، مثل ضربات العصا الكثيرة التي تلقاها، تُروى بلا رحمة. إنه لا ينفي أنَّ بعض المواقف مثيرة للسخرية لكن Cide Hamete كان عليه أن يلتزم بالتكتم، لأنه، كما يقول بطلنا، «إينياس لم يكن من التقوى بالقدر الذي يزعمه فيرجيليوس، وأن أوديسيوس لم يكن من الفطنة كما يصوره هوميروس». لكن الرد يأتيه مُحِيلاً على تمييز أرسطي قديم، بأن Cide Hamete لم يصف الأفعال باعتباره شاعراً بل مؤرِّخا، أي «لا بالكمال الذي كان واجباً أن تكون عليه، لكن كما كانت وحدثت بالفعل تماماً دون أن يزيد أو ينقص شيئاً من حقيقة الوقائع». سوء التفاهم يتعلَّق بالنوع : يريد دون كيخوتي لنفسه أن يكون بطلاً ملحمياً، لكنه يجد نفسه في محاكاة ساخرة، وتهزيء للملحمة.

إذا لم يكن قد قرأ أبداً كتاب Cide Hamete فقد كانت له فرصة الحصول على **دون**

35. عن وظيفة هذا الشخصية في رواية ثرڤانتس، انظر :
Marthe Robert, *L'Ancien et le nouveau, de Don Quichotte à Kafka*, Paris, Ed. Grasset, 1963, p. 111 sv.
لكن مارت روبير مع ذلك لا تطرح السؤال الحقيقي : لماذا اخترع ثرڤانتس مؤرِّخاً عربياً ؟

36. «[...] فاغتم حين رأى أن مؤلِّف تاريخه رجل مغربي، كما يدل على ذلك اسم «سيد»، لأنه كان يعتقد أنه لا يمكن أن ينتظر من مثله أن يقول الحقيقة، لأنهم جميعاً كذابون، خداعون، مزيفون»، II، ص 225.

كيخوتي التي انتحلها أڤِيانيدا[37] (محاولًا الاستفادة من نجاح ثرڤانتس، ممّا دفع هذا الأخير إلى التعجيل بنشر القسم الثاني من روايته). يتصفّح دون كيخوتي نسخة الـمُدَلِّس، لكنه يراها حاشدة بالأكاذيب والسخافات، فيرفض قراءتها. وهكذا لن تكون لأڤِيانيدا فرصة معرفة أن هذيانه قد قرأه دون كيخوتي. وفي برشلونة رأى هذا الأخير النسخة المنحولة أثناء طبعها، وهنا أيضا أظهر استياءه وتمنَّى لو تُحرق. هو الذي أحرقت كتبه يشعر باندفاعات مُشْعِل الحرائق. في كل قارئ يرقد **مُدَمِّر للكتب**، ومهووس بالإحراق. ليست الإعدامات بالحرق من فعل مُحقِّقي محاكم التفتيش وحدهم.

قد نتساءل لماذا لم يكتب دون كيخوتي روايته بنفسه. إنه يمتلك، وهو المتشرِّب بالأدب، كلِّ الصفات اللازمة. لكن توجد عقبة منيعة : الفارس لا يكتب مغامراته، بل يتكفَّل بذلك شخص آخر. الفارس لا يقرأ كذلك روايات الفروسية. وكان دون كيخوتي باعتباره قارئاً قد ابتعد سلفاً عن نماذجه. ويبتعد عنهم أيضاً بثقافته، وأخيراً يبتعد عنهم بمقدرته على الكتابة. لكنه واعٍ وعياً غامضاً أنه لو كتب، فقد انتهى أمر طموحاته بوصفه رجل سيف، والشهم حامي الأيامى واليتامى. الفروسية والكتابة متنافيان. البطل الحزين الطلعة [38]كان منذوراً للثانية، لكنه أصرَّ على إنجاز الأولى، والنتيجة معروفة. غَلط في نزوعه الحقيقي وربما كان هذا هو المعنى النهائي لرواية ثرفانتس.

يمارس دون كيخوتي، بوصفه قارئاً، ما يمكن تسميته قراءة ساذجة. إنه يُصدِّق ما يقرأ، وهو مقتنع أن أبطال روايات الفروسية كانوا موجودين حقاً وأنجزوا بالفعل الأعمال المنسوبة إليهم. هو وحده الذي يفكِّر بهذه الطريقة : أولئك المحيطين به يعرفون كيف يحافظون على المسافة بين التخييل والواقع. فضلاً على أن ثرفانتس يتوجَّه إلى قارئ حاذق وفَطِن، وإلى هذا القارئ فحسب. ولم يَخِبْ أمله أبداً : لا أحد فكَّر في قراءة دون كيخوتي قراءة ساذجة.

37. أڤِيانيدا هو اسم المؤلِّف الذي كان على غلاف الرواية المنحولة باسم **دون كيخوتي** الصادرة سنة 1614. ولا نعلم شيئاً عن هذا المؤلِّف، ويظل من الأسرار، وما أكثرها، التي تحيط برواية **دون كيخوتي** ! (المترجم).

38. لقِّب دون كيخوتي نفسه بالفارس الحزين الطلعة (المترجم).

ماذا ستكون هذه القراءة ؟ لنتخيَّل قارئاً، من المستحسن أن يكون عربياً، يقرأ الفقرة المتعلقة بالكراسات العتيقة المبتاعة في طليطلة، فيعتقد أن المؤلِّف الحقيقي لرواية **دون كيخوتي** ليس ثرڤانتس وإنما Cide Hamete Benengeli. سيشرع فوراً، مدفوعاً بهذه النزوة، في البحث عن الأصل العربي ويكرِّس كلَّ وقته للتنقيب في المكتبات، والوثائق، ومجاميع المخطوطات، سيدرس بعناية الأدب العربي في الأندلس وفي المشرق، بأمل العثور على مؤلِّف يقترب اسمه من اسم Cide Hamete. من الواضح أن الجميع سيسخرون منه، ولن ينفكُّوا عن ترديد أن نسبة الرواية إلى مغربي هو تخييل، وأن فكرة العثور على مخطوط طريقة مبتذلة، وتقليد أدبي قديم، يكاد يكون بِقِدَم الأدب الروائي. لكن قارئنا لن ينصت لهذا الاعتراض وسيتابع أبحاثه دون كَلَل.

سيكون اسم Benengeli لديه موضوعاً دائماً للتأمُّل، كما هو شأن اسم الله الذي لا يفتأ المؤمن الراسخ يذكره. ستكون لديه القناعة بأنه من فرط إجالته في ذهنه، وتقليبه وتغيير ترتيب الحروف المكوِّنة له، سينتهي بالعثور على حقيقة خارقة. سيستشعر فرحاً عظيماً يوم يكتشف أن Benengeli تحوير للاسم العربي ابن الأيَّلي، أي «ابن الأيَّل». لكنه سيسقط في الكآبة حين يعلم أن ثرڤانتس، لمَّا اختار هذا الاسم، لم يصنع سوى تحوير اسمه لأن أيَّل هي «ciervo» في الإسبانية[39]...

نتذكَّر أن دون كيخوتي، على فراش الموت، يتوب ويتبرأ من روايات الفروسية. يبرأ من جنونه، لكن ليسقط في جنون آخر. إنه يقول : «لست آسف إلا على شيء واحد، هو أن زوال الغشاوة عنِّي قد أتى متأخِّراً بحيث لن أستطيع تعويض الزمن الضائع، بقراءة كتب أخرى تلقي بالنور في عقلي». يصيب الذعر أصدقاءه بسبب هذا الافتتان الجديد : لو أخذ يقرأ كتب سِيَر القدِّيسين، ألا يطمح أن يصير قدِّيسا ؟

قارئنا (الوحيد الجدير بشخصية دون كيخوتي)، سيندم أيضاً على أنه قد ركض طوال حياته وراء سراب. وكلماته الأخيرة على فراش الموت ستكون : «كلُّ ما أندم عليه، هو أنِّي أخطأت نزوعي الحقيقي. كنت أبحث يائساً عن مخطوط Cide Hamete Benengeli وبانكبابي على هذه المهمة الصعبة والجنونية قد أهدرتُ أعواماً عديدة وثمينة. الآن

39. انظر ترجمة عبد الرحمان بدوي، I، ص 87. هامش 1. [وهذا هو التأويل الذي ساد فترة طويلة حول اشتقاق اسم Benengeli، لكن المتخصصين يرفضونه اليوم بالإجماع، ويقدمون تأويلات أخرى. (المترجم).

والموت يلقـي عليَّ بظلِّه النَّذِير، أرى بوضوح ما كان يجب عليَّ أن أُكَرِّس له حياتي. لقد حرَّف ترڤانتس نص Cide Hamete وطبعه، في مكر، بالطابع المسيحي والقشتالي، مشوِّشاً بذلك الأنساق الثقافية التي كان يُحيل عليها المؤلِّف العربي. النصُّ الذي نشره لا يحتفظ سوى بآثار ضئيلة من مذاقه العربي القديم، وهذا المذاق بالذات هو ما كان عليَّ أن أعيد تشكيله من جديد، وأعيد خلقه لفائدة ما لا يحصى من القراء. أجل، كان عليَّ أن أنكبَّ على إعادة كتابة **دون كيخوتي**، لا بترجمته، وإنما بإعادة بنائه، واستعادة شكله العربي الأصيل، باهتدائي إلى كلِّ حرف من الحروف التي خطَّها قلم Cide Hamete».

الجنون الحكيم

خصَّص أبو القاسم النِّيسابوري، في القرن الرابع الهجري، مؤلَّفا للمجانين، الذين يحسُّ نحوهم باهتمام كبير، ليس اهتماماً من مستوى علاجي، بل، كما نقول، اهتماماً أدبياً: إنه مفتون برؤيتهم للعالم. غير أنه لا ينبغي توقُّع أن يبوح بانطباعاته الشخصية : لم يكن القدامى يلجؤون إليها إلا في النادر، مفضِّلين الاعتماد على مؤلِّفين يُعتبرون حُجَّة. لذلك يتألَّف كتابه مما قرأ عن المجانين وما رُوي له عنهم. إنه تجميع، يشبه المصنَّفات الكثيرة، قبل النيسابوري وبعده، عن البخلاء، والمُغَفَّلين، والأذكياء، والمُعَمَّرين، والقُصَّاص... كل واحد من هذه المؤلفات يعرض نفسه باعتباره مجموعة من النصوص، قصيرة في الأغلب، مسبوقة بذكر السَّند، أي سلسلة الرواة الذين نقلوها.

لا نعلم شيئاً كثيراً عن النيسابوري. وضع تفسيراً للقرآن، وكان عارفاً حاذقاً بالموروثات السردية، ويُحْيي مجالس للوعظ. ينبغي ربط هذه النقطة باهتمامه بالمجانين، لأن هؤلاء كما يُصَوِّرهم، وظيفتهم الرئيسية هي النِّذَارة والتأنيب. النيسابوري لا يتكلَّم عن أي مجانين، بل عن فئة خاصة، المجانين الذين ينطقون بالحكمة. وقد جعل لكتابه عنوان **عقلاء المجانين**[40]، أي العقلاء من بين المجانين. هذا العنوان، القائم على تزاوج

40. أبو القاسم الحسن محمد بن حبيب النيسابوري، **عقلاء المجانين**، تحقيق د. عمر الأسعد، بيروت، دار النفائس، 1987.

لفظين نقيضين يشكِّل إردافاً خُلْفياً[41]. وتنبغي ملاحظة أن هذه الصورة الأسلوبية تظهر بتواتر في الكتاب. فهذا شخص مجنون «يتكلَّم بالحكمة»، ويُقال عن آخر : «كان كلامه حكمة». يمتاز مجانين النِّيسابوري بفصاحتهم، ولهذا السَّبب يهتم بهم. فغايته هي جمع نوادرهم، وأقوالهم، ومناقضاتهم، ومبادهاتهم في الجواب، وما يعرضونه من حجج تُفْحِمُ المخاطَب[42].

أغلب هؤلاء شعراء، وهو أمر غير مدهش، بالقدر الذي تكون فيه للمجنون، مثلما للشاعر، علاقة بالشياطين. فالمعتقد القديم يقول بأنَّ لكلِّ شاعر شيطاناً مصاحباً ينفثه أبياته، ولفظة شاعر تعني الذي له العِلْم، ولديه معرفة بما يخفى عن الأشخاص العاديين. لأن معرفته، هو، يلقِّنها إيَّاه شيطان خاص. وعلى نفس الشاكلة، فالمجنون قد سكنه وتلبَّسه شيطان ينطق بلسانه. ويوجد من بين مجانين النِّيسابوري، واحد قد نفى عن خطابه النثر بالكلِّية ولم يعد ينطق إلا شعراً. وآخرون يكتبون أشعارهم على أثوابهم، وبهذا الزِّيِّ، يهيمون في الطرقات.

كثيرون هم المجانين الذين لا يكتفون بقول الشعر، بل هم كذلك متكلِّمون : يكتبون رسائل يبعثون بها إلى الخلفاء وعظماء هذه الدنيا، رسائل يتصدَّون فيها لمسائل شائكة (يدافعون عن فكرة أن القرآن غير مخلوق ضد أولئك القائلين بخلق القرآن). ولمَّا يتجادلون أمام الجمهور مع أحد علماء الكلام، فإليهم، طبعاً، تكون الغلبة.

إنهم مفيدون جداً. لمَّا يريد الناس مخاطبة أصحاب السلطة، فإليهم يلجؤون ؛ وهم حينئذ وسطاء ناجحون، لأنهم جريئون، وصرحاء في القول، وواثقون بالإفلات من القصاص. يوبِّخون الملوك، ويبلغ من شدة أقوالهم أن يجعلوهم يبكون بكاء حاراً. إنهم مسموعون، بل مُهَابون، لكن الصبيان هم أعداؤهم الألداء. والشارع هو موقعٌ لمعارك حقيقية بين المجنون والصبيان المشاغبين الذين يطاردونه أو يطاردهم، تبعا لحال ميزان القوى.

المجانين كذلك وسطاء ناجحون مع السماء. وسط لجة البحر، يهدِّئ دعاؤهم

41. الإرداف الخُلْفي (Oxymore) هو تزاوج لفظتين متناقضتي الدلالة، كما هو ظاهر من عنوان كتاب النيسابوري (المترجم).

42. نقاط عديدة تربط مؤلِّف النيسابوري **بمقامات** الهمداني التي يعلن بطلها :

لا تُكْذَبَنْ بعقلٍ ما العقل إلاّ الجنون

العاصفة. وإليهم يتوجَّه الناس لمَّا يحلُّ الجفاف ببلدٍ ؛ يتمنَّعون قليلاً، لكنهم ما أن يستغيثوا بالله حتى ينهمر الغيث. فهم، عن طريق كرامتهم، يشبهون الأولياء في كتب تراجم الأولياء والصلحاء، وكذلك بممارساتهم الزهدية : إحدى شخصيات النيسابوري لا تأكل سوى مرة واحدة في الشهر.

المجانين وجوه مألوفة في طرقات المدينة، ويحبُّون كذلك أن يهيموا في الأماكن المقفرة. المجنون هو الذي «هام على وجهه». هذه العبارة التي يستعملها النيسابوري كثيراً، تعني أن المجنون قد قطع العلائق وتحرَّر من الضغوط التي يُلزم بها الإنسان العاقل نفسَه. ولابد من التذكير هنا أن كلمة «عقل» تتضمن فكرة القيد، والعِقَال. ففقدان العقل، معناه الانفكاك من العِقال والذهاب على غير هُدىً، بلا تبصُّر، وبلا هدف. الطريق صار بدون معالم ولا ينقطع المجنون عن الدَّوران في منأىً عن كلِّ مَعْلَم.

المثال الأشد إثارة للدهشة عن غياب الهدف هو مثال امرأة يذكرها القرآن دون أن يسميها : «ولا تكونوا كَالَّتي نَقَضَتْ غَزْلَها من بعد قُوَّة أنكَاثاً»[43]. يقول النيسابوري، الذي يخصص فصلاً للمجانينٍ من النساء، إن هذه المرأة تسمى رَيْطَة. وجنونها، الفريد حقاً، له صلة بالرّباط الذي ينحلّ : كانت تأمر جواريها بغزل الصوف من الصبح إلى العصر ثم تأمرهن فينقضن ما غزلن إلى المساء. وهكذا كلَّ يوم. نفكر طبعاً في پينيلوپي[44]، لكن بينهما فرقاً أساسياً لا يجب إغفاله. پينيلوپي لها هدف : إنها تنتظر أوديسيوس، وإذْ يرهقها الخُطَّاب، تحاول ربح الوقت. ليس لريطة هدف معلن، وما تفعله لا يخضع لأي ضرورة، في الظاهر على الأقل.

سلوكها لا معقول (مثل الشخصيات التي تمزِّق أثوابها)، لكن كل سلوك، هو في أعين مجانين النيسابوري، لا معقول. أيوجد ما هو أكثر لامعقولية من تشييد بيت يكون مصيره الخراب في يوم من الأيام ؟ باطل الأباطيل. أن يكون لك هدف في الوجود، يعني أنك ضحية لوهم، إنه نسيان للموت. الإنسان العاقل ليس عاقلاً إلا لأنه ينسى الموت. يرفض مجنون النيسابوري أن ينخدع، ولذلك ينحرف عن العُرْفِ ولا يندمج في المجتمع. كل جهده أن يكون الموت باستمرار حاضراً في ذهنه، بل أمام عينيه، بالقدر

43. سورة **النحل**، الآية 92.

44. زوجة أدويسيوس الوفية في **الأوديسيا** التي كانت – في انتظار عودة زوجها ولمماطلة خُطّابها – تنسج ثوباً في النهار ثم تنقض ما نسجت في الليل. (المترجم).

الذي تكون فيه المقابر مكانه المختار، ومسكنه المفضل. يتعب من التسكع في الطرقات، ومجاورة الأحياء، فيستقر وسط القبور، في الصحبة الوادعة لأولئك الذين زالوا.

الموت، في أقواله، ذو حضور كلي، ولا ينفك عن تذكير المنخدعين بالحياة بذلك، ولا ينفك عن هديهم إليه. أحياناً تكون العواقب صاعقة : بعد موعظة يلقيها مجنون، يصيب الموت المستمع إليه. وحين لا تقتل الموعظة، فإنها تذهب بالعقل : هذا المستمع مثلاً يهجر كل شيء ويختفي دون أن يُخلِّف أثراً، يتجول هائماً، مُتخلِّصاً من باطل العالم، ومن جنون أولئك المنخدعين بالحياة الدنيا. وبعبارة أخرى، **غير المنخدعين يهيمون !**

لكن بعض المجانين لا يستطيعون أن يهيموا على وجههم، لأنهم عنيفون للغاية، فيحبسون وتوضع عليهم الأغلال في مارستانات (زار النيسابوري بعضها). ويحدث لهم، لبرهة وجيزة، استرداد صوابهم، لكن ليقولوا إنهم لا يتمنون الشفاء. فالشفاء، واستعادة العقل، تعني المسؤولية. إنهم، ما داموا مرضى، ليس عليهم من حساب، حتى من الله، فقد رُفِع عنهم القلم، كما يقال. لذلك يرغبون في أن يظلوا مجانين طوال حياتهم، فينالون، بذهاب عقلهم، النجاة في الآخرة. إن التقسيم عقل/ لا عقل يزدوج عند النيسابوري بتقسيم نجاة/ هلاك. الرجل السليم العقل طليق في هذا العالم، لكنه يجازف بسبب خطاياه، أن يُقَيَّد بالأغلال في الآخرة. والمجنون مُقَيَّد في المارستان، لكنه في الآخرة سيكون طليقاً. وهكذا يبدو الجنون بركة، وامتيازاً، وحظوة، ونعمة.

لنَعُدْ إلى رَيْطَة. إن نشاط هذه النسَّاجة الغريبة هو في انسجام تام مع مغامرة الشمس. ريطة استعارة للشمس. الشمس في العربية مؤنثة (والقمر مذكر) وبسبب قرنها تسمى الشمس أيضاً غزالة. لكن غزالة - وهذا يهمنا أكثر - هي من الجذر نفسه لفعل غَزَلَ (الكتان أو القطن أو الصوف). توجد إذن رابطة بين الشمس والنسَّاجة[45]. أثناء النصف الأول من النهار، تنشر الشمس أشعتها، خيوطاً من النور لا تُحْصَى تكسو العالم، وأثناء النصف الثاني، تخلط وتنقض عملها. والسَّديم الذي تخلِّفه وراءها مماثل لركام الصوف العديم الشكل الذي تتأمله ريطة في المساء، بعد أن نقضت ما كانت قد نسجته بِأَنَاة. اشتهرت ريطة بالجنون. صحيح أنها كذلك، لكن تماماً بقدر ما الشمس مجنونة.

45. نعلم فضلًا عن هذا العلاقة بين النسج والكتابة.

الكتاب ونقيضه

«الكتاب الذي لا يتضمن نقيضه يعتبر كتاباً ناقصاً».

بورخيس[46]

في مطلع **كتاب الحيوان** يُزجي الجاحظ، الناثر العظيم في القرن الثالث الهجري، إطراء متحمِّساً للكتب. ومن بين المزايا العديدة التي يعترف لها بها، توجد واحدة يفصِّل فيها القول. يلاحظ أن الكتب أوثق الأصدقاء، وأوفاهم، ولا ينتظر منهم إلا الخير. لما كتب الجاحظ هذا، كان أبعد ما يكون عن الظن بالحيلة الخبيثة التي ستلعبها معه. يقال إنه مات مخنوقاً بالكتب التي انهارت عليه، ولم يُوضَّح ما إذا كانت تلك الكتب هي كتبه، العديدة والضخمة، التي كتبها...

مؤلفات الجاحظ مُحَيِّرة لأنها أساساً متناقضة. لذلك ينبغي، للتعرُّض لها، رسم الخطوط الأولى لما يمكن تسميته پويطيقا التناقض (أو الازدواج). وتحليل كتاب **البخلاء**، أشهر مؤلفات الجاحظ، قد يصلح مدخلا لهذه الپويطيقا.

46. Borges, "Tlön Uqbar Orbis Tertius", in *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. Folio, p. 24.

سيميولوجية البخل

يعالج **كتاب البخلاء**، على مستوى العلاقات بين الأشخاص، الاختلاق والانتحال، وهما مفهومان ليسا صحيحين فحسب بالنسبة للكتابة[47]، بل كذلك بالنسبة لطريقة السلوك مع الآخرين. بخيل الجاحظ يعلم أن البخل رذيلة محتقرة بالإجماع، فيحاول أن يخادع بانتحال سلوك، وحركات، وأقوال ليست من طبعه ؛ يكابد نفسه بهدف إخفاء كينونته. فكأنه يحاكي، أو يقلد، أو ينتحل أسلوباً في الحياة غريباً عليه. والحال أن الانتحال تضليل، ولن يَعْدِمَ أشخاصاً يكتشفونه ويفضحونه بلا رحمة. إذا كان الجاحظ قد كتب مؤلَّفه، فإن ذلك كان جزئياً ليتيح لقارئه تمزيق المظاهر وإفحام المنتحلين : «وقلتَ : لابد من أن تُعرِّفني الهَنَاتِ التي نَمَّتْ على المتكلِّفين ودلَّت على حقائق المتموّهين، وهتكت عِزَّ أستار الأدعياء وفرَّقت بين الحقيقة والرِّياء، وفصَلت بين المقهور المُنْزَجِر، والمطبوع المبتهل، لتقف - زَعمتَ - عندها ولتعرِض نفسك عليها ولتتوهّم مواقعها وعواقبها» (ص 3)[48].

ما الأعراض التي تكشف عن البخل ؟ يصنع البخيل كل ما في وسعه ليعتقد الناس أنه كريم ؛ فيفتح بيته لأصدقائه، ويكثر من الدعوات، ويقدم الأطعمة الأكثر نُدرة وكُلْفة، إنه باختصار يُشَيِّد كُدْساً من العلامات المُعَدَّة للإيحاء بالجود والسخاء. كيف يمكن حيئذ حَدْسُ النُّزوع العميق الذي يسكنه والذي لا يكون البخيل نفسه واعياً به ؟ كيف يمكن نعته بالبخيل، وهو يتصرف مثل أكرم الناس ؟ لكن أصدقاءه لا يستسلمون لتأثير البذخ الذي يعرضه ؛ يراقبونه ببرود، مُركزين كلَّ انتباههم في البحث عن الثغرة التي تمكنهم من اختراق العلامات ورؤية ما تخفيه. وينتهون طبعاً، بالعثور على العيب.

فالإفراط في الكرم، رغم أنه لا يشكل عَرَضاً كافياً، هو في حد ذاته مشبوه، لأنه يتم على حساب الاتزان : «الخِوَان من جَزْعة والغَضَار صينيٌّ ملمَّع، أو خَلَنجية كَيْمَاكِية، والألوان طيِّبَة شهيَّة، وغذيَّة قديَّة، وكلُّ رغيف في بياض الفضَّة، كأنَّه البدر وكأنَّه مرآة مجلوَّة، ولكنَّه على قدر عَدَد الرؤوس» (ص 54). هذا التقصير الذي لا يُغتفر، يُؤَوَّل باعتباره انبثاقاً للنزعة المطمورة، وسيصم المضيف إلى الأبد بوصمة البخل. ينفق

47. انظر : عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ**، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، الطبعة الجديدة، دار توبقال، 2008.

48. المقتبسات هي من **كتاب البخلاء**، تحقيق طه الحاجري، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الرابعة، 1971.

البخيل، ليوهم الناس، نفقات باهظة، لكنه يكشف عن نفسه حين لا يُقَدِّم ما يكفي من الخبز (وهو المأكول الأكثر انتشاراً والأقل ثمناً)، أو بوضعه على المائدة شِوَاءً لم ينضج بما فيه الكفاية فيواجه الأصابع بمقاومة عنيفة. أحياناً يكون حثه ضيوفه على الأكل هو الذي يكشف عيبه : «وقد كان ظَنَّ أَنَّا قد عرفناه بالبخل على الطعام، وهَجَس ذلك في نفسه، وتوهم أنا قد تذاكرنا أمره. فكان يتزيَّد في تكثير الطعام، وفي إظهار الحرص على أن يؤكل، حتى قال : من رفع يده قبل القوم غَرَّمناه ديناراً» (ص 55). إن ملاحظة لا قيمة لها، وحركة غير متوقَّعة، وفكرة ذات طابع طِبِّي تكفي لفضح رذيلته. ولما يتوصل إلى التحكم في كلامه، فإن نظرته لابد أن تكشف عنه: «قيل لأبي الحارث جُمَّين : كيف وجه محمد بن يحيى على غَدَائه ؟ قال : أَمَّا عيناه فعينا مجنون» (ص 72).

والحال الأكثر لفتاً للنظر هي حال مضيف ذي تصرفات لا مطعن فيها، لكن بخله يحدس بواسطة سمة يبدو من شأنها، في النظرة الأولى، أن تنفي عنه كلَّ تهمة : فن الطبيخ، وتفنن ألوان الطعام، والعناية بطريقة التقديم : «يدلُّك على ذلك أنه يصنعه صَنعةَ ويهيِّئه تهيئة مَنْ لا يريد أن يُمَسَّ، فضلاً على غير ذلك. وكيف يجترئُ الضِّرس على إفساد ذلك الحُسْن، ونقضِ ذلك النظم، وعلى تفريق ذلك التأليف، وقد عَلِم أنَّ حُسنه يُحْشِم وأنَّ جماله يُهَيِّب منه. فلو كان سخياً لم يمنع منه بهذا السِّلاح، ولم يجعل دونه الجُنَن» (ص 72). الحيلة العظمى للبخل، أو للفن : لون الطعام يحميه جماله، ومظهره الرائق والثمين. الضيوف مدعوون فحسب لتأمله، والإعجاب به ؛ لو استهلكوه لقضوا على العمل الفني، وعلى المعمار المُشَيَّد في مهارة، فيظهرون بمظهر المدمِّر للآثار الفنية.

لما يدرك البخيل أن نقيصته قد كُشفت، يجتهد في تصحيح الصورة الكريهة التي تنعكس له ؛ فينطلق في بوتلاتش[49] مُتْلِفٍ بأن يَدْعُوَ عدداً أكبر من الضيوف ويصرف نفقات مفرطة، غير أنه لما كانت سمعته راسخة، فهو لم يفعل شيئا سوى الوقوع والتورط في أحبولته ذاتها. إن طبيعته، مثل قدرمحتوم، تنتهي دائماً بالغلبة. وليخفف قليلاً من ألمه، يهاجم عائبيه : «وكيف أطعِمُ مَنْ إنْ رأيتُه يُقَصِّر في الأكل فقلتُ له : كُلْ ولا تُقَصِّر في الأكل، قال : ولِمَ فَطِنَ لِفَضْلِ ما بين التقصير وغيره ؟ وإنْ قَصَّر فلم أُنَشِّطْهُ ولم أحُثَّه، قال : لولا أنه وافق هواه» (ص 70). وإذا كان ماكراً، يلجأ إلى حيلة لا تنطلي على أحد،

49. البوتلانش : اسم عيد للهنود الحمر في أمريكا كانت تتبادل فيه الهدايا ويكون مناسبة لاستهلاك جامح وتبذير للأطعمة والأشربة، وصارت هذه الكلمة دالة على كل حفل تبذيري مفرط في استهلاكه (المترجم).

لكنها تثير نحوه بعض التعاطف : يجعل من بخله مما «يمازَحُ» به (ص 57). وبذلك يأمل أن يصرف عنه الانتباه ويتوقَّى الانتقادات. هذا الاعتراف الملتوي يُظْهِر مع ذلك أنه يُبَخِّس نفسه ويُحِسُّ بالذنب. إنه بخيل غير خالص، بائس للغاية، لذلك يظلُّ موقعاً لنزاع بين نزعتين متناقضتين.

البخل والجدل

كيف إذن سيكون البخيل السعيد ؟ ببساطة بخيلاً لا ينتحل شخصية الإنسان السَّخِيّ ولا يكون في حاجة لأن يحمل قناعاً، أي أن يظهر بوجه مكشوف. هل يوجد مثل هذا البخيل ؟ الأدب العربي لا يصور عموماً إلا البخيل الخَجِل، الذي يتستر بالجدران ولا يجرؤ على النظر في أعين المارة. فن الهجاء هو الذي نصادف فيه أكثر الأحيان هذا الكائن المستوحد والجدير بالرثاء، في حين أن فنَّ المدح، نتعرَّف فيه على الإنسان الكريم الذي يكون، هو، مُشْرِقا وشمسياً. أمر جدير بالملاحظة : يُتَكَلَّمُ عن الكرم، والكرمَ يتكلَّم. لما يفخر الشاعر بنفسه، فهو لا يغفل الإشارة إلى السخاء من بين صفاته العديدة ؛ ولن يخطر بباله أن يمدح نفسه بالتقتير. يُتَكَلَّمُ عن البخل، لكن البخل محكوم عليه بالصمت، فلا يُمْدح في أي مكان، إن لم يكن في مؤلَّف الجاحظ، حيث نجد بخلاء يَقْبَلون أنفسهم كما هي، وبعيداً عن أن يستروا «عيبهم»، فإنهم يقومون بإعلان مُجَلْجِلٍ عن بخلهم حتى يعرفهم الجميع، وخصوصاً لإبعاد المزعجين الذين يحاولون اقتراض المال منهم. إنهم لا يعتقدون فحسب أنهم على صواب، بل يعتبرون أن كل من ليسوا مثلهم هم على خطأ. يصير البخل آنئذ مذهباً، وإعلان مبادئ، وديناً يَشْرَعُون، قولاً وكتابة، في الدفاع عنه وإيضاحه. ولا يترك مُشَايِعُه أي فرصة تفلت للاحتجاج له ويَخوض بشراسة المعركة ضد مُنَاصِر الكرم ؛ ما أن يُستَفَزَّ حتى يكون رَدُّ فعله فورياً لأنَّه «شديد العقل، شديد العارضة، حاضر الحجَّة، بعيد الرويَّة» (ص 137). مهمته لا تبدو سهلة في البداية : يشعر بأنه مُحَاط بالإنكار والرأيُ العام ضده. لكن عصبة البخلاء تضم في صفوفها مُتكلِّمين، ونحاة، وناثرين، جميعهم حديدو اللسان ومتمرِّسون بالمناظرات الجدلية.

لننظر كيف يُسَاق الاحتجاج لصالح قضية، تبدو في الظاهر، خاسرة سلفاً.

يبدأ البخيل بأن يلغي من معجمه الكلمات المتضمنة لسمة قدحية يكون في العادة

ضحية لها. يستبدل بهذه الكلمات الكريهة، كلمات محايدة أو دون إيحاء قدحي : هكذا يصير «الشح» «اقتصاداً». استخدام التلميح يعضده استخدامٍ متواتر للمبالغة : الجود إسراف والمواساة تضييع (ص 1). سيقول البخيل أيضا إنَّ «مَنْ أكل بيضة فقد أكل دجاجة» (ص 12)، و«أن عامة أهل القبور إنما ماتوا بالتَّخَم» (ص 109). يُضاف إلى هذا أنه لا نظير له في اكتشاف سبب مناقض للظواهر النفسية. فهو يرى أن كل فعل له حافزان، حافز عادي يتكشف، حين الفحص، بأنه سطحي بل مغلوط، وحافز محتجب، هو الأشد تأثيراً، لا نراه ولا نريد أن نراه، لأنه بقدر ما يكون الحافز الأول مُضْفياً للقيمة، يكون الحافز الثاني سالباً لها. مثلاً، إن الرجل السخي لا يسعف الآخرين لأجل فعل الخير واستحقاق الإطراء، بل بسبب ضعف الإرادة والبلاهة ؛ فالرفض الذي يواجه به البخيل المُسْتَجْدِين ليس دليل أنانية، بل ينسبه إلى «الحزم» (ص 1). كذلك، فإن الاحتقار المُعْلَن للبخيل والنوادر الساخرة التي يكون موضوعها البخلاء، تخفي عواطف شائنة : «حسدتم للمقتصدين تدبيرهم ونماء أموالهم، ودوام نعمتهم» (ص 65).

البخيل، على شاكلة المتكلِّم، يقدم ضربين من الحجج : الحجة العقلية (العقل) والحجة المأثورة (النقل). وبعبارة أخرى، فإن خصومه مدعوون للخضوع لحكم العقل ولحكم الأوائل. والنصوص التي يحيل عليها (القرآن، الحديث، الشعر الجاهلي) هي النصوص ذاتها التي يستحضرها المتكلمون والنحاة في أثناء مناظراتهم. البخيل يستشهد لدعم مذهبه بالرسول الكريم والخلفاء الراشدين، ويرفض الانتقادات التي تستهدفه، ويظهر، وهو يعتمد على النصوص، أنه يمتثل بصراحة لوصايا السلف الصالح : «أفتراني أدعُ وصايا الأنبياء وقول الخلفاء وتأديب العرب، وآخذ بقولك ؟» (ص 146). وكي يكون نصير الكرم مؤمِناً صالحاً عليه إذن أن يتوب إلى البخل.

لكن الموروث يُخَبِّئُ أحيانا مفاجئات ويتسبَّب في خيبات أمل ؛ كل واحد يجد فيه ما يدعم وجهة نظره، سواء في ذلك المُدَافِع عن الجود أو المدافع عن «الاقتصاد». ينهمك الجانبان في عملية انتقاء، فيصمتون في حياء عن الأقوال التي تُخْرِجهم ويرفعون عالياً تلك التي تلائمهم. النصوص التي تروق البعض، تغيظ الآخرين. البخيل، مثلاً، يُرْبِكه هذا الحديث النبوي : «إن الله جواد يحب الجود» (ص 163)، الذي يقدمه خصمه دليلاً لا يمكن نقضه. ماذا يفعل في هذه الحال وفي حالات مشابهة ؟ لن يعرفه حق المعرفة من سيعتقد إنه سَيُقِرُّ بهزيمته. بعيداً عن أن يضطرب ويفقد رباطة جأشه، فإنه

يُشَغِّل الآلة التأويلية ليبرهن على أن النص الذي يُلَوَّح به ضده لا يجب فهمه حرفياً، وإنما بمدلول خاص غير ما يظن الخصم فهمه.

وكما يحدث في بعض التجارب الدينية، فإن البخل يقود توّاً إلى الإفتاء في قضايا الضمير، وإلى التحليل المُرْهَف لحالات الضمير. البخيل صارم لا يلين سواء أتعلق الأمر بالصغائر أم بالكبائر : لا مَفَرَّ من ارتكاب هذه الأخيرة لو مارس المرء الأولى، وحينئذ يكون خراب الروح والهلاك الأبديّ. إنه يَحْذَر المدائح، والخمر، والموسيقى، والضحك، لأن «الإنسان أقرب ما يكون من البَذْل إذا ضحك وطابت نفسه» (ص 123). إنه يمارس دائماً محاسبة الضمير، ولا يتردَّد في طلب المشورة من إخوانه في الدين حين لا يتوصل إلى حل قضية مُتنازَع فيها. أحياناً تظهر معضلات تُحَتِّم القيام باختيارات مؤلمة. وهكذا، إن هو لم يغسل أثوابه، فَسَيُجَنِّب نفسه نفقة ثقيلة، لكن الوسخ سيأكل النسيج بالتأكيد، وإنْ غَسَلها، فسيجعلها تدوم أطول، لكن مشاكل أخرى تظهر : «فإذا أنا لبستها، وقد ابيضَّت وحَسُنت وجفَّت وطابت، تبيَّنتُ عند ذلك وسخ جسدي وكثرة شَعَري، وقد كان ذلك موصولاً ببعض فَفَرَّقَتهُ، فاستبان لي ما لم يكن يستبين، واكترثت لما لم أكن أكترث له. فيصير ذلك مدعاة إلى دخول الحمام، فإن دخلته فَغُرْمٌ ثقيل، مع المخاطرة بالثياب. ولي امرأة جميلة شابة، إذا رأتني قد اطَّليت وغسلت رأسي وبيَّضت ثوبي، عارضتني بالتطيُّب وبلبس أحسن ثيابها، وتعرَّضتْ لي، وأنا فحل، والفحل إذا هاج لم يردَّ رأسه شيء. فإذا أردتُ مواقعتها، ورأت حرصي نثرت عليَّ الحوائج نثراً، ثم احتجنا إلى تسخين الماء، وأشد من هذا كله أن تَعْلَق، فنحتاج إلى ظِئر، فنقع في ما لا غاية له» (ص 140-141).

نتطلق من ثوب وننتهي إلى ظئر. لا يُنْظَر إلى فعل تافه في أثره قريب المدى فحسب: البخيل حاذق في استكناه الحوافز المحتجبة، فلا يمكن التفوق عليه لمَّا يتعلق الأمر بتوقع العواقب البعيدة. وفي هذه الأحوال، هل يغسل أو لا يغسل أثوابه ؟ «إني قد فكرت في هذا منذ ستة أشهر، فما وضح لي بعد وجه الأمر فيه» (ص 140).

الخَشْيَة من الانشقاق قوية جداً عند البخلاء. لما ينضم أحدهم إلى العدو أو يستسلم لإغراء البدعة، فإنهم يجتمعون ويستدعونه، ويطالبونه بتفسير موقفه، ويناقشون حالته، فإذا استبانت خيانته لقضية البخل، فإنهم يُشِيحُون عنه ولا يكلمونه أبداً. وبما أن الحرمان والعزل قد يؤديان إلى نقص عددهم، فإنهم يثابرون على جذب أكبر عدد من

المنضوين إلى مذهبهم. كل واحد منهم «ينتحل نصيحة العامة» و«يدعو إلى السعادة» (ص 2)، ويستهدف معاصريه كما يستهدف الأجيال القادمة، فينشط لنشر الكلمة الطيبة. لكن ذريته، لا شك، هي همه الرئيس وعليه أن يواجه اعتراضاً خطيراً من خصومه : لكل أب بخيل يكون ابن مسرف. لكنه يعلم كيف يحذر من الموت. صحيح أن الأيام تنقضي والجسد يبلى، لكن الروح (الثروة) لابد أن تظل على قيد الحياة. لاشيء يُترك عرضةً للمصادفة : فالوارث الذي يُنَشَّأ على الطاعة الصارمة لدين البخل، لن يكون عرضة لإغواء شيطان التبذير. يستدعيه والده، على فراش الموت، ويبلغه في مهابة وصيته، وتعليماته النهائية المتعلقة بإنقاذ ممتلكاته. وبعد ذلك يغمض عينيه بارتياح الذي، حتى الموت، قد أدّى واجبه، ولم يهمل أيَّ التزام وأمَّنَ بقاء ثروته.

«آخر المتكلِّمين»

كان للجاحظ تكوين المتكلم، فنزاه، دون أن نندهش، يستخدم في عدد من مؤلفاته، لغة ومناهج الاستدلال الخاصة بعلم الكلام. وأكثر ما يلفت النظر هو النشاز - وهو مصدر هزل لا ينضب - الذي يُدخِله بين موضوع مبتذل وتافه في الجملة، وأسلوب شريف، فخم، يكون عادة خاصاً بالمسائل «الجادة» وخصوصاً بالمناظرات الكلامية. هذه الطريقة ظاهرة في **كتاب البخلاء**، كما في **كتاب الحيوان** حيث تُخَصَّص عشرات الصفحات للأدلة المتعارضة لمناصر الحمامة وخصمها، ولمساجلة خطابية بين مدافع عن الكلب ومدافع عن الديك. لماذا يقيم الجاحظ هذه الموازنات ؟ ربما ليظهر كيف يدير المتكلون استدلالاً. وربما أيضاً يحاول الإبقاء على يقظة انتباه القارئ عن طريق الجو التنافسي الذي يسود المناظرة : كلما تكلم أحد المتناظرين فإنه يسجل نقطة ضد خصمه.

الحوار الجاحظي لا يجمع أستاذا وتلميذاً، ولا يهدف كذلك إلى توليد حقيقة نهائية تصالح ما بين متحاورَيْن متعارضَيْن من البداية. كل موقف هو موقف مطلق : المناظر إما بخيل أو جواد، مع الحمامة أو ضدها، مع الكلب أو ضده. لا حكم يأتي ليحسم النقاش والطرفان المتواجهان لا يفضيان إلى أيَّة تسوية. فضلاً عن أنَّ الجاحظ لا يميل بالميزان إلى هذا الجانب أو ذاك. يحدث له في **كتاب البخلاء** أن يتهكم بأنصار «الاقتصاد» لكن وجهة نظره ليست أقل أو أكثر أهمية من كل وجهات النظر المُعَبَّر عنها في الكتاب. ولا

ننس أنه على الأرجح، قد ألَّف الخطابات التي ينسبها إلى هؤلاء، وأولئك : المواقف التي يشخصها هي بمثابة أقنعة يحملها بالمناوبة.

في مقدمته، ينحاز صراحة إلى الكرم، لكننا لو تمعنَّا من قريب، نرى أن هذا الموقف ليس موقفه، وأنه في الحقيقة موقف القارئ الذي يوجه إليه الكتاب. القارئ طلب وضع الكتاب : «اذكر لي نوادر البخلاء واحتجاج الأشحاء. وما يجوز من ذلك في باب الهزل، وما يجوز منه في باب الجد» (ص. 1). وتتخلل المقدمة عبارات («قلتَ»، «سألت»...) تشير إلى أنّ قرار الكتابة ليس صادراً عن الجاحظ، بل من المُرْسَل إليه، وبتدقيق أكثر، **ينسب** الجاحظ إلى القارئ قرار كتابة الكتاب، إنه يتكلم **باسم** القارئ، كما أنه يتحدث، طوال الكتاب، باسم أنصار السخاء وأنصار البخل. وبعبارة أخرى، فإنه حين لا يكتب تحت إملاء شخصياته، فهو يكتب نيابة عن القارئ، إنه إذن باحث باستمرار عن موقع يستقر فيه مؤقتاً لحظة خطاب واحد.

قابلية المحاكاة هذه، ومَلَكة التكيُّف هذه مع مختلف المقامات الخِطابية، لا تروق الجميع. ابن قتيبة، المعاصر للجاحظ، يحكم في صرامة على هذا الأخير : «ثم نصير إلى الجاحظ وهو آخر المتكلّمين، والمعاير على المتقدِّمين، وأحسنهم للحجة استثارة، وأشدّهم تلطُّفا لتعظيم الصغير حتى يعظم وتصغير العظيم حتى يصغر، ويبلغ به الاقتدار إلى أن يعمل الشيء ونقيضه ويحتجَّ لفضل السودان على البيضان[50]». ويأخذ عليه ابن قتيبة كذلك بأنه «يقصد في كتبه للمضاحيك والعبث، يريد بذلك استمالة الأحداث وشُرَّاب النبيذ[51]». وليس هذا كلَّ شيء، فالجاحظ «من أكْذب الأمَّة وأوضعهم لحديث وأنصرهم لباطل[52]».

عَمَل «الشيء ونقيضه» هو أوثق وسيلة لإخفاء الموقف الشخصي (إن كان موجوداً) والتشكيك في شرعية كلّ موقف يريد أن يكون مطلقا أو متفوِّقا : بهذه الطريقة في العرض، كل المعتقدات تكتسب الحقوق نفسها، كلُّ شيء يصير قضية استدلال وإقناع خَطَابي. وأشدُّ الأفكار عبثية، وأقلها قبولا يمكن، إذا كان الدفاع عنها جيِّداً، أن

50. ابن قتيبة، **كتاب تأويل مختلف الحديث**، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، بيروت، مؤسسة الكتب الثقافية، 1988، ص 57.

51. نفسه، ص 58.

52. نفسه، الصفحة نفسها.

يُنظر إليها بجدِّية، ولا تبدو مُنَفِّرة إلاَّ بسبب «العادة» ولأنَّ المدافعين عنها لم يكونوا بالمهارة الكافية لدعمها بحجج متينة. هذه بعض الأفكار «المستشنعة» (الجاحظ يتوجَّه بمكرٍ إلى قارئه) : «وسألتَ أن أكتب لك عِلَّة خَبَّاب في نَفْي الغيرة، وأنَّ بَذْل الزوجة داخل في باب المواساة والأثرة [....] وأن الرجل أحق ببنته من الغريب وأولى بأخته من البعيد [...] إلاَّ أنَّ العادة هي التي أوحشتْ منه والديانة هي التي حرَّمته، ولأنَّ الناس يتزيَّدون أيضاً في استعظامه وينتحلون أكثر مما عندهم في استشناعه» (ص 4).

تساؤل القارئ لا يتلقَّى أيَّ جواب : لا يوجد، في حدود علمي، نص جاحظي مخصَّص لهذه المسائل (التي لا تخلو من رابطة بموضوع **البخلاء**). لو كان الجاحظ قد عالجها لكانت النتيجة على وجه الاحتمال، حواراً يتواجه فيه من جهة ممثِّلو الأفكار المتوارثة، ومن جهة أخرى ممثلو أفكار خَبَّاب، وسيجتهد هؤلاء في «تعظيم الصغير» و«تصغير العظيم». غير أن الاحتجاج لفائدة ممارسات يُحرِّمها الدين يصطدم بصعوبة خطيرة : لا يمكنه الاعتماد إلا على «العقل»، لا يمكن لخبَّاب وأمثاله أن يُحِيلوا على الموروث لإعطاء أساس لأفكارهم المارقة. والمُلاحظ أنَّ الجاحظ يورد هذه الأفكار دون أيّ تعليق، أيْ دون تفنيدها ودون أن يكيل السِّبَاب لأولئك الذين يجاهرون بها كما هو الحال عموماً في كتب الملل والنِّحل. هل كانت في نظره من الشذوذ بحيث لا تحتاج إلى تقريع، أو كانت تثير لديه اهتماماً يدفعه إلى التسامح ؟

ربما ندرك أفضل الآن ما الذي يصدم ابن قتيبة في كتابة الجاحظ. ابن قتيبة في حاجة إلى يقينيات، وقيَم أكيدة راسخة ؛ والحال أن الجاحظ يُفْضِي إلى عدم اليقين وإلى نسبية القيم. وماذا لو كانت المؤسسات التي يقوم عليها المجتمع، في المنطلق سوى سفسطات، أقَرَّتها العادة بعد ذلك وفرضتها، ومعتقدات مُموَّهة تمويه تلك التي يدافع عنها أنصار الديك، والحمامة، والبخل، ونكاح المحارم ؟ لم يعبِّر الجاحظ أبداً بالطبع عن هذه الأطروحة لكنها ليست مباينة لميله إلى جعل شخصياته تحتج لمسائل تافهة أو تناقضية بطريقة لا تقلُّ في شيء عن دقة المتكلِّمين حين يتجادلون في صفات الله أو في رؤية الله في الآخرة. إنها لعبة خطرة، المهرِّج وحده هو المسموح له بممارستها. والجاحظ رغم ميله إلى الضحك لا يمكن اعتباره مضحكا بريئاً. يتحرك بحرية في نوع الهزل وفي نوع الجد، في الخطاب الذي ينطق فيه باسمه وفي الخطاب الذي ينحله إلى الآخرين، فعليه أن يُغتفر له نزوعه الأساسي إلى المحاكاة وتشتُّت هويته. الكتابة في هذه

الشروط هي حَمْلُ سلسلة من الأقنعة. لاشك أن ابن قتيبة قد أحسَّ، وهو يقرأ الجاحظ، أنَّ موقفه هو ذاته كان أيضاً قناعاً، ومن المعلوم أنْ لا شيء أشد إزعاجاً من قناعٍ لفرط ما يلتصق بالجلد يتمازج بالوجه.

بل إن ازدواجية الجاحظ كانت ستتجلَّى حتَّى في جسده. بلغ من حبِّه للنقائض والمتناقضات أن أصيب في أواخر حياته بالشَّللِ النِّصفي (الفالج) : صار نِصْفٌ كاملٌ من جسده فاقداً للإحساس. لكنه لم يفقد لذلك مرحه وحسّه بالدعابة : «وكان يقول في مرضه : اصطلحتْ عَلَى جسدي الأضداد، إنْ أكلتُ بارداً أَخَذَ برجلي، وإنْ أكلتُ حاراً أخذ برأسي، وكان يقول : أنا من جانبي الأيسر مفلوج فلو قُرِض بالمقاريض ما علمتُ به، ومن جانبي الأيمن مُنَقْرس فلو مرَّ بي الذباب لأَلِمْتُ»[53].

جزء منه مشلول يفلت من تحكُّمه. جسده ينشطر شطرين : في جهة البرودة والموت، وفي الأخرى الدِّفء والحياة. لا يمكن تخيُّل مرضٍ أكثر انطباقاً على طريقته في التفكير وعلى نزوعه إلى الانشطار وعادته في إنجاب التوائم الذين مثل كلّ توأمين، يخوضون حرباً لا هوادة فيها.

53. ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، بيروت، ج III، ص 473.

الكتابُ الغريق

توجد أمثلة كثيرة عن كتب يحرقها ثالبوها الذين يمقتونها أو يكرهون مؤلِّفيها. ونعرف كذلك أمثلة عديدة عن مخطوطات أحرقها مؤلِّفوها في حياتهم (التوحيدي)، أو أوصوا بتدميرها بالنار بعد مماتهم (كافكا)[54]. هل حدث أن ألقي بكتبٍ عمداً في الماء؟ نعم، ويكفي بهذا الصَّدد تذكُّر ما حلَّ بالبغداديين عام 1258م حين نهب هولاكو مدينتهم. لنستمع إلى ابن خلدون : «وألقيت كتب العلم التي كانت في خزائنهم لدجلة[55]».

إذا استحضرتُ هذا المشهد الكابوسي (مياه دجلة وقد صارت سوداء بسبب الحبر الذائب فيها)، فذلك لأنَّني أقرأ في **مقصد** البادسي (القرن السابع للهجرة) الخبر التالي المتعلِّق بالمُسمّى أبا زكرياء الجَعُوني : «وحدَّثني عنه المؤذّن يوسف بن عبد الله المَدِّيفَني، وكان يخدمه أيضاً، قال : مرض الفقيه أبو زكرياء مرضاً شديداً فأمرني بإحضار كتابٍ من كتبه، فأحضرته. وأمرني بحلِّه في الماء فقلت له : لِمَ يا سيدي ؟ فقال : أخاف ألاَّ يفهمه أحدٌ يأتي بعدي فيكون سبباً إلى ضلاله»[56].

---

54. انظر : Marc-Alain Ouaknin, *Le Livre brûlé*, Ed. Lieu Commun, 1986.

55. ابن خلدون، **كتاب العبر**، بيروت، 1986، VI، ص 1106.

56. النص مقتبس من **المقصد الشريف والمنزع اللطيف في ذكر صلحاء الريف**، لعبد الحق البادسي، مخطوط بالخزانة العامة بالرباط، رقم D1419. وهو غير موجود في النص الذي نشره سعيد أحمد أعراب تحت عنوان **المقصد الشريف والمنزع اللطيف في التعريف بصلحاء الريف**، الرباط، المطبعة الملكية،

لابُد لكتابٍ أن يُحَلَّ، ويُغْسَل، أو إذا شئنا أن يُغَرَّق. لا نعرف عنوانه، ولا نعلم شيئاً من محتواه، ولا نعلم حتى إلى أيِّ نوع ينتسب. نعلم فحسب أنه يمكن أن يَصُدَّ قُرَّاء محتملين عن الطريق المستقيم.

وعلى ما يبدو، لم يكن لهذا الكتاب سوى نسخة واحدة هي نسخة المؤلِّف. لو كانت نسخٌ أخرى، فقد نحكم على فعل أبي زكرياء بالعبثية أو اللاجدوى : سيكون الضَّرر قد حصل وستكون محاولات إزالته مصيرها الفشل، حتى وإن استُعملتْ لهذه الغاية جميع الوسائل. رغم أن المُحقِّق في محاكم التفتيش لا يفكّر عادة بتلك الطريقة : فقد يُحرِّم كتاباً تكون نسخٌ عديدة منه متداولة، ومع أنه يعلم أن مشروعه ميؤوس منه، لا يتردَّد في إحراق النسخ التي يصل إليها، وذلك ليَحُدَّ أقصى ما يمكن من انتشار الداء.

الكتاب المُحَرَّم لن يبقى كما هو : إنه يحرق يَدَيْ مَنْ يملكه. غير أنه يوجد دائماً هواة يرفضون رغم كلّ التهديدات الصريحة أو الضِّمنية، تسليم نسختهم إلى اللهيب. وأفصح مثال على ذلك قضية **إحياء علوم الدين** للغزالي : أمر السلطان المرابطي علي بن يوسف بن تاشفين، تحت ضغط الفقهاء، أن تحرق جميع نسخ ذلك المُصَنَّف، لكن كان هناك مناصرون للغزالي لم ينصاعوا لهذا الأمر[57]...

مؤلَّفٌ لأبي زكرياء إذن سيكون مصيره التغريق، لكن المؤلَّفات الأخرى ستنجو. إنها ليست خطيرة، ويمكنها أن توضع بين كلّ الأيدي. زد على ذلك أنَّ أبا زكرياء لا يذكرها مجرَّد الذِّكر. نرى هنا انتصاب التعارض بين نمطين من الكتب : من جهةٍ الكتب غير الضارَّة التي يجب إنقاذها أي الحفاظ عليها وتبليغها ؛ ومن جهة أخرى الكتب الضارَّة التي يجب تدميرها بالماء أو بالنار. بيد أنه يمكن التأكيد منذ الآن أن كلاً منهما في حاجة إلى الآخر ولا يمكنه مطلقاً الاستغناء عنه. لإنقاذ نمط من الكتب يجب تغريق النمط الآخر. بل ربما ليس من المبالغة القول بأنَّ كلَّ كتاب يهدف إلى إبادة كتاب آخر، أو كتب أخرى.

1982، مع أنه يذكر هذا المخطوط في مقدمته ص 10. (المترجم). والنص موجود في الترجمة الفرنسية للكتاب:

El *Maqsad (Vie des saints du Rif)*, trad. par G.S. Colin, *Archives Marocaines* XXVI, 1926, p. 126-127.

57. انظر ابن الزيات، **التشوُّف إلى رجال التصوُّف**، تحقيق أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب بالرباط، 1984، ص 96.

لو لم يُغرِّق أبو زكرياء الكتاب الضَّال، لكان من اللازم تغريق الأخرى. لا يمكن لهذه الأخيرة أن تظل موجودة إلا بتدمير ذلك الكتاب. وبهذا يمكن القول إن استقامتها متعلِّقة بضلاله، بل تطالب به بالطريقة نفسها التي يحتاج فيها المؤمن بدرجة ما إلى الكافر لكي يُرَسِّخ إيمانه ويدعم عقيدته. إنَّ الحكم الذي يصدره أبو زكرياء على المؤلَّف الضَّال قد نطق به انطلاقاً من مؤلَّفاته الأخرى. إنَّ قرار تدمير كتابٍ يتمُّ دائماً باسم كتاب آخر[58]، وبعبارة أخرى فإن من يكره كتاباً يحبّ بالضرورة آخر. لهذا نجد من النادر مَنْ يكره مجموع الكتب أو يكرهها لدرجة أن يرغب في تغريقها جميعها.

وتنبغي ملاحظة أنَّ أبا زكرياء لم يأمر «بحلّ [الكتاب] في الماء» بعد موته ؛ لم يترك هذه المهمَّة إلى غيره، وأصرَّ على أن تجري العملية بمحضره. صحيح أنه كلَّف المؤذِّن بتلك المهمة، لكن ذلك كان بسبب أنه مريض وعاجز عن الحركة. إنه في لحظة الاحتضار[59]، ورغم ضعفه الشديد فإنه يشرف شخصياً على العملية. لو اكتفى بتوصية، لكان غير واثق من أنَّ المؤذِّن بعد وفاته، سيلتزم بها. كيف التجرُّؤ على تدمير كتاب لم يدمِّره مؤلِّفه ؟ هكذا أنقذ ماكس برود[60] مؤلَّفات كافكا، رغم التوصية الصريحة من هذا الأخير. مهما يُقال فإن الكتاب موضع احترام وليس من السهل التضحية به.

ذلك ما يكشف عنه سؤال المؤذِّن : «لِمَ يا سيدي ؟»، سؤال يعبِّر عن الدهشة والإنكار. إنه يرى أن حَلَّ كتابٍ في الماء أمر خطير، لأنه تغريق للعلم الذي يتضمَّنه وإبادة لجهد الذي كتبه. كان كما لو أن أبا زكرياء قد طلب منه ارتكاب جريمة قتل : تغريق كتاب يكاد يكون تغريقاً لمؤلفه (كان هاينه[61] يقول : «هناك حيث يحرقون الكتب سينتهون بحرق البشر كذلك»). قبل تنفيذ الأمر، وقبل المشاركة في هذه العملية الشنيعة يريد المؤذن أن يعرف أيّ جريمة قد ألصقت بالكتاب. إن سؤاله، مع تعبيره عن الاضطراب والانزعاج، يشير كذلك إلى أنه يعتبر حكم أبي زكرياء في غير محله. كان يريد بسؤاله أن يعرف تعليل الحكم، وربما أيضاً إقناعه بالتراجع عن قراره.

ربما كان يتمنى أيضاً قراءة الكتاب، أو على الأقلّ أن يكشف له أبو زكرياء عن

58. انظر : .Gilbert Lascaut, "Livres dépravés", in *Ecrits timides sur le visible*, U.G.E., coll. 10/18, 1979, p. 63

59. لا ينفي النص هذه الفرضية. وقد توجد فرضية أخرى : أبو زكرياء المريض يغرِّق الكتاب ليُشفى...

60. ماكس برود روائي كان صديقاً لكافكا وناشر أعماله بعد وفاة هذا الأخير. (المترجم).

61. هاينريش هاينه (1797-1856) كاتب ألماني. (المترجم).

مضمونه. لا سيما أن كتاباً مُحَرَّماً يستثير الفضول، وبالخصوص كتاباً محكوماً عليه بإبادة لا يمكن تعويضها. إلى ذلك يَنبغي إضافة الرغبة في أن لا يضيع الكتاب كُلِّياً، ويُعرف المصير الذي خضع له، وأن يتبقى منه ولو ذكرى وأثَر، حتى إن كان غامضا، عن محتواه.

لأجل هذا، يجب أن يصير موضوعاً للسرد. الفضول يقود إلى الرغبة في السرد: المؤذِّن يحاول معرفة السرّ بهدف إذاعته. أليس مؤذِّناً وظيفته أن يذيع أذانه من أعلى الصومعة، وبالتالي تحديد وقت الصلاة للمؤمنين ؟ أن يكون هو مؤذِّناً يوحي بأنَّ أبا زكرياء كان إماماً للصلاة. صحيح أن النص لا ينسب هذا الدور إلى أبي زكرياء، لكنه يُلحُّ على صدارته وبالتالي على ثانوية المؤذن. فالمؤذن يحتل موقعاً ثانوياً بالنسبة إلى الإمام، يقف وراءه أثناء الصلاة ويُردِّد جزئياً بعض أقواله (لابد أيضاً من اعتبار دور الوسيط الذي يؤدِّيه بين الإمام والمؤمنين الذين يؤدُّون الصلاة).

العلاقة إمام/ مؤذِّن تُضاعَف هنا بالعلاقة سيِّد/ خادم. كان المؤذن «يخدم» أبا زكرياء. فهو إذن قريب منه، وسمع أقواله الأخيرة التي لاشك أنه يرويها بأمانة. وهو بحكم وظيفته مُلْزم بالدقة والإحكام والانتظام. أنْ يكون أبو زكرياء قد أشركه في مشروعه الأخير يعني أنه يبيح له ضمنياً أن يرويه. بل يمكن إضافة أنه يتمنى ذلك بقوة مادام صحيحاً أن الإنسان لا يمكنه الاحتفاظ بسرٍّ لنفسه وحدها. إن قصة المخطوط، في غياب المخطوط ذاته، ستُنْقَذ وستُذَاع.

المؤثِّر أكثر في هذا الموقف، هو أنَّ أبا زكرياء لا يعتبر الكتاب ضلالاً في حد ذاته. إنه يخاف فحسب أنْ لا يُفهَم. أَمِنْ مجموع القراء ؟ لا، بل من بعضهم على أيِّ حال. وهكذا يُمَيِّز بين نمطين من القراء : أولئك الذين يمكن أن يقرؤوه دون ضرر وأولئك الذين سيضِلُّون بالاتصال به. ويبدو أنه قد كتبه للنمط الأوَّل من القراء، لكن الخطر وَارِدٌ أنْ يطَّلع عليه الآخرون.

إذا كانت قراءتان ممكنتين، فذلك يعني أن الكتاب مزدوج، وأنه يتألَّف في الواقع من كتابين، كتابٍ لكلِّ فئة من القراء. مرة أخرى نحن نجهل كلَّ شيء عن مضمونه، لكن يمكن افتراض أن الأمر يتعلَّق بكتاب مُلْتَبِس يحمل معنيين، معنى ظاهراً، حَرْفِياً، ومعنى رمزياً، باطنياً. القراء الحاذقون سيدركون المعنيين، لكن القراء الساذجين سيقفون عند الأوَّل وهكذا سيضِلّون.

إن كتابة كتابٍ له معنيان كان في الماضي ممارسة شائعة ؛ لنذكر **كليلة ودمنة**، مثلاً، أو كتابات فلاسفةً مثل الفارابي وابن طفيل. عند هؤلاء المؤلّفين كان المعنى الأوّل للمؤلَّف، الموجَّه إلى قراء سطحيين، يُخْفِي المعنى العميق الذي لا يمكن أن يدركه إلا القراء الفَطِنون. المعنى الأول يحمي المعنى العميق ويجعل المؤلِّف في مأمن من مضايقات محتملة[62]. وبعبارة أخرى فإنَّ المعنى الأوَّل بريءٌ لا أهمية ولا ضرر منه : لا قارئ سيضِلُّ بسببه.

غير أن هذا ليس حال كتاب أبي زكرياء الذي من شأن معناه الأول أن يُحدث أضراراً. لإنقاذ القراء يجب التضحية بالكتاب. وفي الحال المعاكسة يمكن اتهام أبي زكرياء بتعليم حقائق مارقة وبإفساد العقول. إذا دمَّر الكتاب فذلك في آن لئلاَّ يثير ارتباك القراء وليتجنَّب الاعتراضات التي لن يفلت منها في حياته أو بعد مماته.

وليس هذا كلَّ شيء : الشكُّ الذي سيولِّده الكتاب الملتبس سيمتدُّ إلى كتب أبي زكرياء الأخرى. ستُقرأ بالنظر إلى الأوَّل وتنالها الانتقادات نفسها. لمَّا يُصدر مؤلِّف كتاباً مُزْعِجاً، فإنَّ مؤلَّفاته الأخرى تفقد فوراً براءتها. ذلك ما حدث للمعرِّي : ما أن كتب **اللزوميات**، وهي أشعار رأى فيها البعض زيغاً، حتَّى بدأت إعادة تأويل كتاباته الأخرى ونُسبت إليه أسوأ النوايا. فكتابه **الفصول والغايات**، ذو الروح الدينية الرَّفيعة، قد اعتبر محاكاة شائنة للقرآن، و**رسالة الغفران** محاكاة ساخرة لمشاهد الآخرة. ومع ذلك سيكون بالغ الحذق مَنْ يستطيع أن يكتشف في هذين المؤلَّفين مرمىً شيطانياً أو انحرافاً ذا دلالة عن معتقدات الجماعة !

إذا كان كتاب أبي زكرياء لن يَضُرَّ سوى بفئة من القراء، فلماذا لم يُظهره للفئة الأخرى، المتكوِّنة من القراء الأذكياء والموثوق بهم ؟ هناك مجال للظنِّ بأنه في العمق كان يخاف التأثير السيِّء للكتاب على جميع القراء، دون استثناء. لذلك أخفاه طوال حياته. لا أحد اطَّلع عليه، لا أحد حدس حتى مجرَّد وجوده. كما لو أن كاتبه سيكون قارئه الوحيد، ويحمله معه إلى القبر.

رافق الكتاب أبا زكرياء طويلاً والآن، وهو مريض مرضاً شديداً، وعلى شفا الموت لابدَّ له أن يرميه في الماء. لاشك أنه لا يفعل ذلك عن طيب خاطر، لكن الرباط الذي

62. انظر : Leo Strauss, *La Persécution et l'art d'écrire*, Press Pocket, 1989, p. 58 sv.

يوحِّد بينهما قد بلغ من إطلاقه ورسوخه أنَّ موت أحدهما إيذانٌ بموت الآخر. سيموتان كلاهما : برهة وجيزة ستفصل اندثار الكتاب عن اندثار كاتبه. لنضف أنَّ أبا زكرياء، مثله مثل الكِتَاب الذي لن يظلَّ بعده على قيد الحياة، سيُغسل هو أيضاً بالماء أثناء غسل الميِّت. ربما لهذا السبب لم يحرقه، لكنه غرَّقهُ، حتى يشاركه، إلى آخر المطاف، مصيره.

الكتابة، التي هي روح الكِتَاب، لمَّا يمسُّها الماء، ستذوب، ولن يتبقَّى سوى كتلة من الورق عديمة الشكل ستتفسَّخ وتتعفَّن، مثل جثة تنخر فيها قوى الفناء. أبو زكرياء كذلك، وقد فارقته الروح، سيصير جثة هامدة منذورة للتعفُّن. الكِتَاب ومؤلِّفه لن يتكلَّما بعد. إنَّ أبا زكرياء، قبل أن يفقد النطق، يمحو كلَّ علامة لسانية من كتابه الذي سيكون محكوماً عليه، مثله، بالصمت.

لن تتكلم لغتي

(2002)

«أرجو منك، في كل ما يتعلق بي، أن لا تقيم أي اعتبار لعربك، وأن تتصرف تماما كما لو كانوا غير موجودين. إنني أكره هذه السلالة بكاملها. أعرف أن يونان أنجبت رجالا علماء فصحاء : فلاسفة، شعراء، خطباء، رياضيين، كلهم نبغوا هناك ؛ وهناك أيضا ولد آباء الطب. لكن الأطباء العرب !... لا شك أنك أدرى بحالهم. فيما يخصني أعرف شعراءهم، ولا يمكن تصور شيء أكثر هشاشة، وأكثر إزعاجا، وأكثر فحشا... ربما ليس بإمكان أي كان أن يجعلني أصدق أن شيئا طيبا يمكن أن يأتي من العرب. أما أنتم، فرغم كونكم رجال علم، فإنكم، بسبب تسامح لا أدري مصدره، تسبغون عليهم المديح ؛ إلى حد أنني سمعت طبيبا يقول، وقد وافقه على ذلك زملاؤه، إنه لو كان من بين المحدثين من هو في مستوى أبقراط، لسمح له ربما أن يكتب، لو لم يكتب العرب شيئا ؛ وهو كلام لا أقول إنه أحرق قلبي [...]، وإنما نفذ فيه نفاذ الخنجر، وكان خليقا أن يدفعني إلى طرح كل كتبي في النار ... يا للعجب ! لقد استطاع كيكرون أن يكون خطيبا بعد ديموستين ؛ وفيرجيل شاعرا بعد هوميروس ؛ وتيت ليف وسالوست مؤرخين بعد هيرودوت وتوسيديد ؛ وبعد العرب لا يجوز أن يكتب أحد !... إننا قد نساوي، وأحيانا قد نتفوق على اليونانيين، وبالتالي على كل الأمم، ما عدا العرب كما تدعون ! فيا للجنون ! ويا للضلال ! ويا لعبقرية إيطاليا الغافية أو المطفأة»

بيترارك (القرن الرابع عشر)

تقديم

من هو القارئ العربي الذي لم يتأثر في فترة من حياته بالمنفلوطي، ولم يفتتن بأدبه، ولم يذرف الدموع الغزيرة عند قراءته ؟ **ماجدولين، الشاعر، الفضيلة، النظرات، في سبيل التاج**... إذا استثنينا بعض النصوص، كقصة الحلاق الثرثار ، فإن كتابات المنفلوطي مرتبطة بالحسرة والأسى والبكاء، وليس من الصدفة أن يحمل أشهر مؤلف له عنوان **العبرات**. لقد جعل من الحزن مرادفا للأدب - شأنه في ذلك شأن جبران خليل جبران - ؛ بل أكثر من ذلك، صير الحزن قيمة : أن أكون حزينا معناه أنني طيب، وديع ، أسعى إلى الخير والكمال.

لكن، بقدر ما يفتتن المراهق بأدب المنفلوطي، بقدر ما ينفر منه فيما بعد ويشيح بوجهه عنه ويقطع صلته به نهائيا وبدون رجعة. وعندما يذكره مع أصدقائه القدامى، فإنه لا يتمالك نفسه وينخرط وإياهم في ضحك طويل. المنفلوطي الذي أرسى دعائم ما يمكن أن نطلق عليه شعرية الحزن لا يثير إلا السخرية والضحك ! (وهو على أي حال رد فعل أحسن من الإمتعاض الذي يثيره جبران). ثم هناك شيء آخر : جل الكتاب المحدثين تفتقت قريحتهم وانبثقت رغبتهم في الكتابة بعد أن قرأوه. أجل، يبدأون بالسير على خطاه والنسج على منواله، ثم يقلبون له ظهر المجن ويتنكرون له. هل يوجد مؤلف عربي لم يكتب ضده ؟

لم يكن المنفلوطي يتكلم لغة أوروبية، ولربما لم يكن يرغب في ذلك، ولهذا يبدو أسلوبه غارقا في التقليد مشدودا إلى الماضي. ومع ذلك، فكل صفحة من صفحاته تهمس بسؤال واحد : كيف أكون أوروبيا ؟ لا يطرح أبدا هذا السؤال عنده صراحة، ولكنه وارد ضمنيا وبحياء شديد في كتاباته. ويمكن أن ندقق أكثر وأن نرى فيه جانبين. الجانب الأول ينم عن استنكار واحتجاج : من يستطيع أن يصمني بالأوروبية وأنا لا أتقن إلا العربية، وأكتب كما كان يكتب أسلافي خلال العصور الذهبية للنثر العربي ؟ أما الجانب الثاني، فتبريري تشفعي : من قد ينكر أنني أبذل قصارى جهدي لاستيعاب أوروبا والوفاء لها ؟

على غلاف كتبه نجد اسمه، بيد أننا لا نجد أسماء المؤلفين الفرنسيين الذين «ترجم» رواياتهم. لقد تشبع بهم إلى درجة أنهم صاروا جزءا من كيانه ووجدانه، فلم يعد هنالك، على الإطلاق، داع لذكرهم أو حتى الإشارة إليهم. إن المنفلوطي هو إدمون روستان، وبرنردان دي سان بيير، وألكسندر دوما الإبن، وفرنسوا كوبي، وألفونس كار، وشاتوبريان... وعلى رغم ذلك، يظهر على الغلاف بنظرته الحزينة (طبعا)، وبعمامته وعباءته، بلباس تقليدي، ينظر إليك ولسان حاله يقول : ألست أزهريا ؟

ترى ماذا يوجد تحت العباءة ؟ كيف كانت ملابسه الداخلية ؟ لم أكن لأثير هذا السؤال الذي قد يبدو سمجا لو لم أقرأ أنه كان مولعا بالملابس الداخلية الأوروبية. أجل، هذا ما يؤكده العارفون بأحواله[1]. لكنهم يشيرون إلى ذلك عرضا ودون أن يتوقفوا عنده، يشيرون إليه من باب الدعابة، كخبر طريف، دون أن يفطنوا إلى معناه العميق، المأساوي والهزلي في آن. اللباس الأوروبي سر المنفلوطي، سر لا يمكنه البوح به لأنه لصيق ببدنه، بذاته، فلا يظهر على غلاف الكتب، كما لا تظهر أسماء المؤلفين الأوروبيين.

1. محمد أبو الأنوار، **مصطفى لطفي المنفلوطي، حياته وأدبه**، القاهرة، مكتبة الشباب، 1981، ج. 1، ص. 69.

في المرآة

قبل بضع سنوات، كان قد طلب مني، في إطار نشاط موسيقي نظم بمدينة ستراسبورغ، أن أقدم مقامات الهَمَذاني لجمهور يتكون من فرنسيين خاصة. اعتقدت في البداية أن الأمر سيكون سهلا ومريحا : يكفي أن أتحدث عن الكدية التي تشكل الموضوع الرئيس للمقامات، وأن أبدي ملاحظات عامة حول السجع والمحسنات البديعية. على كل حال لن يحاسبني أحد، فالجمهور الذي سأخاطبه يجهل جهلا تاما فن المقامات، بل الأدب العربي برمته. إنه جمهور هين : ألقي محاضرة تنتهي بتصفيق مهذب، ثم يذهب كل واحد إلى حال سبيله، ربما بعد أسئلة وأجوبة شكلية.

إلا أنه مع مرور الوقت أخذت تنتابني بعض الشكوك، واتضح لي أن المسألة صعبة للغاية. مثلا قد أفتتح عرضي بالجملة التالية : في القرن الرابع، ألف الهمذاني مقاماته... لكن ماذا سيفهم الجمهور من عبارة «القرن الرابع» ؟ إنها تحيل على عناصر تاريخية، أدبية، عقائدية، بل جغرافية أيضا، وكلها عناصر غائبة تماما عن الجمهور الذي سأخاطبه.

قلت لنفسي : ما علي، والحالة هذه، إلا أن أذكر التاريخ الميلادي عوض التاريخ الهجري، فصارت العبارة الإفتتاحية حينئذ **هكذا** : في القرن العاشر الميلادي، ألف الهمذاني مقاماته... بالإنتقال إلى التقويم الميلادي سوف أربط بديع الزمان الهمذاني بفترة يعرفها الجمهور، سوف أعقد صلة بينه وبين مؤلفين أوروبيين معاصرين له. ولا

شك أن الجمهور سيحمد لي هذه الإلتفاتة الكريمة، فقد علمتني التجربة المرة أن الآخر لن يهتم بي إلا إذا التفتت إليه ؛ فمن المستبعد أن أوفق إلى تقديم الأدب العربي للجمهور المفترض، إذا لم أول عناية بأدبه، ولو من باب المجاملة.

هكذا رسخ في ذهني أن من الواجب إثبات قرابة ما بين الهمذاني ومؤلفين أوروبيين من نفس الفترة. لكن سؤالا لم يكن في الحسبان فاجأني : أي مؤلفين ؟ بكامل الدهشة تبين لي أنني لا أعرف ولو كاتبا واحدا من القرن العاشر الميلادي، سواء أكان أديبا أم متكلما أم فيلسوفا... بعد بحث طويل وممل في القواميس والموسوعات، عثرت على اسم يتيم، رُوسفِيتا[2]، اسم كاتبة عاشت في ألمانيا، وألفت باللاتينية حوارات موزونة، كما نظمت أشعارا في مدح الأمبراطور أُوطُو الأول ... الحوار، النثر الموزون، المديح : كلها عناصر تقرب روسفيتا هذه من الهمذاني. لقد أسعفني الحظ، وتبينت علائق بينهما لم أكن أتوقعها. تحولت افتتاحيتي حينئذ إلى ما يلي : في القرن العاشر، بينما كانت روسفيتا تصوغ حوارات موزونة، ألف الهمذاني مقاماته.

لكن، من بين الجمهور من سمع بروسفيتا ؟ لا أحد. روسفيتا غريبة عن جمهوري غرابة الهمذاني. لن أقدم ولن أؤخر شيئا بذكرها، بل سأعقد الأمور بالإحالة إليها وسأترك شعورا بالإمتعاض لدى المخاطبين، سأبدو كمن ينبش ادعاء في أشياء غابرة عتيقة بغية إيهام الناس أنه عالم...

نلمس هنا موضوعا متعلقا بالذاكرة الأدبية. فعندما أستحضر الأدب العربي القديم، فإنني أستند دائما إلى التاريخ الهجري. أبو نواس يحيلني إلى القرن الثاني، والمتنبي إلى الرابع. وفي الواقع، فإن الأدب العربي، كما أراه وكما يراه غيري، يتلخص في العصر الجاهلي وفي القرون الخمسة الأولي للهجرة. فلو سألني سائل عن القرون التالية، لو طلب مني أن أذكر شاعرا من «عصر الإنحطاط»، فلن أحير جوابا. فابتداء من القرن السادس (أي الثاني عشر الميلادي)، تختلط الأمور وتهتز الصورة ويسود الغموض. خلال سبعة قرون غرق الأدب العربي في سبات عميق طويل، ولم يستيقظ وينفض عنه الخمول إلا في القرن الثالث عشر (أي التاسع عشر)، بفضل مؤلفين كرفاعة الطهطاوي وأحمد فارس الشدياق.

---

2. أثار انتباهي هذا الإسم لما يوحي به من معان : الوردة، الحياة، حياة الوردة، وردة الحياة... لكن اشتقاقه، على ما يبدو، لا علاقة له بالوردة أو بالحياة.

بغض النظر عن صواب هذا التصور أو خطأه (والعهدة على الكتب المدرسية وتواريخ الأدب)، فإن ما أود ملاحظته هو أنني عندما أسمع بالطهطاوي والشدياق، لا ينصرف ذهني إلى القرن الثالث عشر، وإنما إلى القرن التاسع عشر. فإذا كان الأدب العربي الكلاسيكي يحيلني تلقائيا إلى الهجرة وفضائها، فإن الأدب الحديث يحيلني عفويا إلى أوروبا كتقويم وإطار.

هكذا يخضع الأدب العربي لتقويم مزدوج. فلقد ارتبط في البداية بالتقويم الهجري، واستمر ارتباطه به لمدة طويلة، لكنه في يوم من الأيام، ودون سابق إنذار، انتقل إلى التقويم الميلادي ! ذات يوم، وبعد رقاد دام سبعة قرون، هب فجأة ووثب برشاقة فوق ستة قرون ليجد نفسه في قلب القرن التاسع عشر، في زمن وأفق مختلفين. لقد قفز من تقويمه الأصلي إلى تقويم مغاير وغريب عنه.

تتحدد الذاكرة العربية من هذا المنظور بثلاث حقب : حقبة أولى واضحة المعالم، ثم حقبة ثانية موسومة بالركود والنعاس، وأخيرا حقبة ثالثة تدوم إلى الآن وخلالها فقدت الذاكرة معالمها المألوفة وانخرطت في ذاكرة أخرى وفي قياس مغاير للزمن.

من البدهي أن الذاكرة الأدبية مختلفة عند العربي عنها عند الأوروبي. إنها في كلتا الحالتين تستند إلى أصل، إلى نموذج بدئي، وتعتمد على تصور لفضاء ما ولزمن ما. فالظاهر أن الأوروبي يرجع بذاكرته إلى أثينا والعربي إلى البيداء. ومن ناحية أخرى، وإذا ما اعتبرنا العامل اللغوي، فإن ذاكرة العربي تبدو أطول من ذاكرة الأوروبي : إنها تخترق خمسة عشر قرنا وتمتد إلى المعلقات، إلى الشنفرى ومهلهل بن ربيعة، بينما لا تتجاوز ذاكرة الأوروبي (اللغوية - الأدبية) خمسة قرون. فبالنسبة إلى الفرنسي مثلا، يبدأ الأدب الفرنسي (المقروء مباشرة) مع فييون، شاعر القرن الخامس عشر، ثم يتواصل مع رابلي ومونطيني... أما كتاب القرون الوسطى، كآدم الأحدب الذي عاش في القرن الثالث عشر، فلن يستطيع الفرنسي قراءتهم إلا مترجمين إلى الفرنسية الحديثة، بل لن يستطيع قراءة المؤلفين الذين ذكرت إلا مرفوقين بشرح مستفيض. لكن العربي لن يجد صعوبة تذكر عند قراءة ابن المقفع أو التوحيدي. صحيح أن قراءة أبي تمام ليست هينة، بيد أنه عند التدقيق نلاحظ أن هذا الشاعر كان يبدو عسير الفهم حتى لدى معاصريه، ولهذا قام المعري والتبريزي بشرحه فيما بعد. ومن المعلوم أن العربية المكتوبة، خلافا للعربية المنطوقة، لم تتغير في العمق ولم تطرأ عليها عبر التاريخ إلا تغييرات طفيفة وثانوية،

بحيث إن من يستطيع اليوم قراءة نزار قباني يستطيع قراءة العباس بن الأحنف، ومن يقدر على قراءة صلاح عبد الصبور يقدر على قراءة صالح بن عبد القدوس، ومن بوسعه قراءة **زقاق المدق** بوسعه قراءة **كتاب البخلاء**. وهذه ظاهرة غريبة عجيبة، قل أن نجد لها مثيلا لدى شعوب أخرى.

لنعد إلى المحاضرة التي تحدثت عنها في البداية. بدا لي، والحالة هذه، أن أنجع وسيلة لتقديم مقامات الهمذاني هي مقارنتها بالرواية التشردية (أو التسكعية) التي ازدهرت في إسبانيا خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، فأحلت، عند الكلام عن أبي الفتح الإسكندري، على **سيرة لازاريُو** (التي يجهل مؤلفها) وعلى رواية **المُحْتال** لكِيفِيدو، وعلى غيرهما من النماذج. بعبارة أخرى، قمت بعملية ترجمة، ترجمت المقامات، ليس بمعنى نقلها من لغة إلى لغة، وإنما بمعنى تقديمها وكأنها تنتمي إلى الرواية التشردية، فنقلتها إلى نوع مختلف، إلى أدب مغاير. قمت بترجمة ثقافية، إن صح التعبير.

يمكن أن نعتبر هذا العمل عملا بيداغوجيا محمودا وخليقا بالثناء، لأنه مبني على التفتح وعلى احترام الآخر ومراعاة إحالاته الثقافية، لكن تبين لي فيما بعد أنه لم يكن عملا بريئا، وأن النهج الذي اتبعت نهج شائع لدى معظم الدارسين.

* * *

في مقدمة كتاب **بيئة البصرة وتكوين الجاحظ** للمستعرب الفرنسي شارل بيلا، أقرأ ما يلي : «بصفة عامة فإن شعورا بالملل هو ما يستخرج من الكتب العربية، كيفما كان موضوعها، ومهما بدت عناوينها جذابة[3]». يتم الحديث عادة عن الملل بصدد كتاب، أو مؤلف، أو صنف من أصناف الأدب ؛ لكن شارل بيلا يطلق هنا حكما على الكتب العربية بصفة عامة ، حكما لا يقتصر على كتب الأدب، بل يشمل كل مجالات المعرفة. إن الثقافة العربية، إجمالا، تبعث على الملل وتولد السأم.

ليس هذا القول صادرا عن شخص لا يعرف الثقافة العربية إلا معرفة سطحية ؛ إنه قول مختص وأستاذ كبير كرس عمره لدراسة مختلف فنون الأدب العربي ومكوناته، ولا يمكن إنكار الخدمات التي قدمها للتعريف به والكشف عن بعض قضاياه. فلا يتعلق

3. **بيئة البصرة وتكوين الجاحظ** (بالفرنسية)، ص. VIII-IX.

الأمر هنا بنزوة طارئة أو تبرم مفاجئ، كما يحدث أحيانا في المجالس الحميمة حيث يلقى الكلام على عواهنه وتطلق الأحكام الجائرة. على العكس، نحن أمام حكم ناجم عن تفكير عميق ودراسة مستفيضة للنصوص والمتون، وفضلا عن ذلك نحن أمام حكم مكتوب، مما يعني درجة أكبر من المسؤولية، حكم وارد في عمل جامعي يقتضي مبدئيا التصرف باتزان والتجرد من الذاتية والحذر الشديد عند الإستنتاجات.

لقد تملكني الذهول في البداية أمام هذا الكلام الحاسم القاطع، لا سيما وأنه واضح وخال من كل لبس ولا يحتمل أي تأويل. ومع ذلك، أخذت أبحث له عن تبرير ما، فصاحبه على أي حال صريح، يجهر برأيه بلا مواربة، بلا لف أو دوران، وهذه مزية من المزايا وخصلة من الخصال. فليس من النادر أن نسمع قراء يتبرمون من الفلسفة العربية، مثلا، ويتهامسون فيما بينهم أن لا فائدة ذات بال تجنى من قراءة الكندي أو ابن سينا، دون أن تكون لهم الجرأة على الإفصاح عن موقفهم. وفي النهاية، لا بأس من أن يخرق شارل بيلا الإجماع ويقول ما لم يقله أحد قبله ولا بعده (باستثناء بيترارك الذي افتتحت هذا الكتاب بكلامه). هذا فضلا عما في خرق الإجماع من طرافة تهش لها النفوس، لكونه موضوعا روائيا مثيرا، فدون كيخوطي، على سبيل المثال، يعتقد أنه على صواب وأن الذين لا يشاطرونه نظرته إلى الأمور، أي كل الناس، ضالون ضلالا مبينا. إنه منحرف عن الجادة، هذا أمر لا جدال فيه، لكن انحرافه مشوب بالصدق وسلامة الطوية والإخلاص لمثل عليا وأهداف نبيلة. إننا لا نتخلص منه بمجرد وسمه بالجنون، فما أكثر الذين يدافعون عنه ويرون أن سيرفانتيس دون مستواه ؛ أجل، هناك من يرى أن دون كيخوطي أعظم نبلا من مؤلفه.

بناء على هذه الإعتبارات، ينتابني شك قوي. ومن يدري، قد تكون الكتب العربية مولدة للملل، قد يكون شارل بيلا، مثل دون كيخوطي، على صواب ! أي صواب يا ترى ؟ قد يكون حكمه الأخرق جديرا بالتأمل، أو لنقل إنه يطرح علينا سؤالا لا نخوض فيه عادة : كيف ننظر نحن العرب إلى أدبنا وما هو حكمنا عليه ؟

قبل الإنكباب على هذا الموضوع، لا بد من التساؤل عما إذا كان شارل بيلا وحده يعتقد أن الكتب العربية مملة. وعلى ما يبدو فهو لا ينفرد بذلك، لأنه لم يكن ليسمح لنفسه بكتابة ما كتب لو لم يكن يعلم أو يحس أن هناك من يؤيدون اعتقاده. ثم إن صيغة قوله تفيد الجمع، فهو لا يعبر عن موقفه الشخصي فحسب، وإنما عن موقف عام أو شبه

عام. إن له شركاء، وبالنسبة إليهم، فإن حكمه السلبي على الكتابات العربية مسلم به، لا يشكل معضلة ولا يقتضي أي تعليق. من هم شركاءه المتواطئون معه ؟ لمن يكتب ؟ أساسا لجامعيين فرنسيين، وبصفة عامة أوروبيين، وهو يفترض أن جلهم، إن لم يكونوا كلهم، يقاسمونه رأيه، وإلا لأبدى بعض التردد، ولاحتاط وغلف خطابه بما يلزم من التحفظ والتحرز.

أما القراء العرب... لا شك أنه خطر بباله أن بعضهم سيقرأونه، بل قد يترجمونه، وهذا ما حصل بالفعل. كيف كان يتصور رد فعلهم ؟ لا يظهر أنه كان يقيم وزنا كبيرا لهم، أو يرى ضرورة للدخول معهم في نقاش، فالحوار الذي يعقده في كتاباته يتم في الغالب مع قراء أوروبيين. ومن الواضح أنه يقارن ضمنيا الأدب العربي الممل بالأدب الأوروبي الذي يثير في نفسه، على العكس من ذلك، اللذة والإنشراح. ومع ذلك فهو قد تخصص في الملل، فكرس عمره لدراسة كتب ونصوص لا يرتاح إليها ولا تحرك فيه ساكنا ؛ إن في وضعيته شيئا مفجعا ومثيرا للشفقة، فلقد أفنى حياته وبدد أيامه في عمل لا تشده إليه رغبة حقيقية ولا دافع قوي.

لكن هناك شيئا ينقذه من اليأس ويبرر وجوده، هناك كتب عربية يقدرها بل يعجب بها إلى حد كبير. فإذا كان الأدب العربي مملا، فهناك استثناءات تثبت القاعدة، وعلى الأصح استثناء واحد هو الجاحظ. لقد خصص الجزء الأكبر من نشاطه العلمي لهذا المؤلف، فحقق **رسالة التربيع والتدوير**، وترجم **كتاب البخلاء**، و**كتاب التاج**، و**رسالة القيان**، كما نشر عدة أبحاث درس فيها مختلف جوانب حياة الجاحظ وتفكيره. وبالجملة فإن اسمه مرتبط إلى الأبد بالجاحظ، تماما كارتباط بُودلير بإدغار بو. والمثير في الأمر أن اختياره وقع بالذات على مؤلف عربي تحدث كثيرا عن الملل، ولا يكاد يخلو كتاب من كتبه من الكلام عنه. فالقاعدة التي يفترضها الجاحظ أن القارئ سرعان ما يدركه السأم، وأن طبيعته مجبولة على التبرم مما يقرأ ؛ في كل لحظة قد يعن له أن يطرح الكتاب الذي بين يديه، ولهذا لا بد من شد انتباهه بشتى الوسائل، بمخاطبته مرارا والتودد إليه وتنويع المواضيع والمواد المقدمة إليه، بحيث يمكن أن نقول إن الجاحظ أبدع **شعرية الإستطراد**.

من الصعب أن نعرف كيف نجا من الكارثة التي جرفت الأدب العربي في خضم الملل، والسبب الذي حدا بشارل بيلا إلى إنقاذه هو بالذات. ومع ذلك هناك قرينة قد

تساعدنا على فهم دوافع المستعرب الفرنسي. في كتابه المشار إليه، يحيل على المستشرق الألماني آدم متز الذي شبه الجاحظ بفولتير، إلا أنه لا يوافقه كثيرا على هذا الرأي ويرى أن الجاحظ أقرب إلى «الإنسيين»، ولا شك أنه يقصد كتابا من طينة إيرازم، ورابلي، ومُونطِيني[4]. كيفما كان الأمر فإن وشائج متعددة تربط الجاحظ على ما يبدو بالأدب الأوروبي، وبهذا المعنى فإنه، وعلى رغمه، أوروبي إلى حد ما. وطبعا لم يكن يدور بخلد آدم متز أن يعكس الآية، فيشبه فولتير بالجاحظ، ولم يكن شارل بيلا ليقول إن مونطيني يذكره بالجاحظ، وهو ما قد يكون مقبولا، على الأقل إذا ما راعينا التسلسل التاريخي والسبق الزمني للجاحظ.

لننتقل الآن إلى كتاب عرب آخرين تحدث عنهم شارل بيلا هذه المرة في كتابه **اللغة العربية وآدابها**. يقول عن **مثالب الوزيرين** للتوحيدي إنه «كتاب هجاء تذكر بعض صفحاته بِلابرويِيـر[5]». أما كتاب **الساق على الساق** للشدياق، فهو «نقد لمجتمع الشرق الأدنى، متأثر بِرابلي[6]». كيف نفسر هذه الإحالات على الأدب الفرنسي ؟ قد يقال إن شارل بيلا ينهج هنا سلوكا تعليميا، فهو يخاطب قارئا عاما، لا إلمام له بالأدب العربي، ومن الضروري أن يقدم له ما لا يعرف من خلال ما يعرف. إنها حقا وسيلة مشروعة ولا يسعنا إلا أن نصفق لها.

ولكن عندما يقول عن عمر بن أبي ربيعة إن شعبيته «ما تنفك تزداد في وقتنا الحالي، لأن تجانسا يُكتشف بينه وبين شعراء الغزل الأوروبيين الكبار[7]»، وعندما يقول عن **رسالة الغفران** للمعري إنها كتاب «مثير للإهتمام لقرابته من **الكوميديا الإلهية**[8]»، فإن الأمر يختلف، إذ المقارنة هنا تتعدى الهدف البيداغوجي لتتحول إلى حكم قيمة. ليست **رسالة الغفران**، مثلا، مهمة في حد ذاتها وبمزاياها الخاصة، وإنما بفضل شبهها مع **الكوميديا الإلهية**. لا أحد ينكر أوجه الشبه بين الكتابين، ولكن أن يكون هذا العنصر هو ما يجعل كتاب المعري مثيرا للإهتمام، فهذا ما لا يستسيغه المرء لأنه مبني على اختزال عجيب

4. نفسه، ص. IX.
5. **اللغة العربية وآدابها** (بالفرنسية)، ص. 139.
6. نفسه، ص. 204.
7. نفسه، ص. 85.
8. نفسه، ص. 119-120.

واحتقار دفين. لنتصور لحظة أنني أقدم كتاب دانتـي لقراء عرب لا يعرفونه : هل من اللائق أن أقول إنه مثير للإهتمام لقرابته من **رسالة الغفران** ؟ لو فعلت هذا لنفيت فرادته وأهميته ولصار وجوده عرضيا، أو وجودا بغيره لا بنفسه، كما يقول الفلاسفة. وهكذا فإن شارل بيلا لا يسأل المعري عن حسبه، وإنما عن نسبه، أي في هذه الحالة عن ارتباطه بمؤلف إيطالي جاء بعده. وعلى الرغم من كون المعري من ذوي القربى، فإنه يظل والحالة هذه قريبا فقيرا، حسب التعبير الفرنسي ؛ فلو لا **الكوميديا الإلهية**، لما كان له شأن.

إن الأدب العربي ممل، اللهم إن كانت تربطه وشائج قربى بالأدب الأوروبي. نظام القرابة هو ما ينقذ بعض الكتب العربية، وخارجه ليس هناك أمل في الخلاص. من هذا المنظور، يتوزع المؤلفون العرب إلى فئتين : من جهة عدد محدود من ذوي القربى، ومن جهة ثانية حشد هائل من اليتامى والمساكين وأبناء السبيل. تثير هذه النظرة ولا شك غيظ القارئ العربي، لا سيما وأنها قاسم مشترك يجمع بين العديد من المستعربين، بدءا من إرنست رينان. ولكن لا بد هنا من العودة إلى السؤال المحرج الذي طرحته سابقا : كيف يتصرف العرب مع أدبهم ؟ كيف ينظرون إليه ؟ لشد ما أخشى أن يكون موقف الكثيرين منهم مماثلا لموقف شارل بيلا. و طبعا لا أستثني نفسي : ألم أقدم مقامات الهمذاني، في المحاضرة التي أشرت إليها أعلاه، وكأنها تنتمي إلى الرواية التشردية ؟

* * *

غني عن القول إن ما قمت به يندرج ضمن الأدب المقارن. وربما يمكن أن نفترض أن كل قارئ عربي مقارن محنك ؛ ليست المقارنة وقفا على بعض المتخصصين، وإنما تعم كل من يقترب من الأدب العربي، قديمه وحديثه. أقصد أن القارئ الذي يطلع على نص عربي سرعان ما يربطه بصفة مباشرة أو غير مباشرة بنص أوروبي. إنه مقارن ضرورة، أو إذا شئنا مترجم.

لتوضيح هذه المسألة، سأعرج قليلا على المؤلف العربي القديم. لم يتعلم ابن رشد اليونانية، فكانت معرفته بفلسفة أرسطو وغيره من الفلاسفة عن طريق ترجمات لأعمال لم تكن كلها منقولة مباشرة من اليونانية. ترى هل أعرب يوما عن رغبة في تعلم هذه اللغة؟ هل تمنى أن يقرأ أرسطو في النص الأصلي ودون المرور حتما بالترجمات ؟ من جهة أخرى، تُرجم ابن رشد إلى العبرية واللاتينية، ثم إلى لغات أخرى. هل كان يتوقع ذلك ؟ هل كان يكتب وفي ذهنه أن من المحتمل أن تترجم مؤلفاته يوما ما ؟ وقد

نضع السؤال بصيغة أخرى : هل كان يتمنى أن يترجم ؟ (يمكن أن نتساءل أيضا عما إذا راود هذا الهم أرسطو).

بصفة عامة، وبغض النظر عن حالة ابن رشد، هل كان المؤلفون العرب يدخلون في حسابهم أن أعمالهم قد تنقل إلى لغة أو لغات أجنبية ؟ كيف كانوا يرون الترجمة ؟ يظهر أنهم كانوا ينظرون إليها كعملية تتم من جانب واحد، عملية تنطلق من اللغات الأخرى (الفارسية واليونانية والسريانية) إلى العربية. أما العكس، فلم يكن على الأرجح ليخطر لهم ببال، أو على الأقل لم يكن هما يؤرقهم ويقض مضجعهم، ربما لأنهم كانوا يفترضون أن طالب الحكمة والراغب في المشاركة في العلوم لا مندوحة له من إتقان العربية، وذلك ما كان حاصلا بالفعل.

إن ما لا يتطرق إليه الشك أن شعر الشعوب الأخرى لم يكن يثير فضول العرب، بل لم يكونوا، فضلا عن ذلك، يرون أن شعرهم يجوز عليه النقل، وهذا ما نجده مسطرا عند الجاحظ. تطرح مسألة الترجمة في الغالب عندما يكون هناك تجاور، مزاحمة، منافسة بين أدبين، أو عدة آداب، والحال أن الأدب العربي كان يصول ويجول في غياب تام أو شبه تام لأي منافس، ودون الإصطدام بأي خصم يعتد به. أكيدا أن مفهوم الأدب في العصر الكلاسيكي يختلف عن المفهوم الحديث، وينبغي أن نحترز ونلزم أشد الحذر في هذا الشأن. ودون الدخول في التفاصيل، يمكن أن نقول إن ما كان مطروحا للنقاش بالنسبة إلى القدماء هو الإنتاج الفكري للشعوب على اختلافها، وخاصة الفرس، واليونان، وبصفة أقل الهنود. وفي إطار من التنافس والتنابذ، في أجواء ما عرف بالشعوبية، كان الأدب العربي يتحدد ويفكر في نفسه. لكن الجدال المتحمس والإنفعالي كان يتم بالعربية أساسا. لم يكن الأدباء العرب يخاطبون إلا قراء يتقنون العربية، والترجمة الوحيدة التي كانوا يتصورونها هي الشرح والتعليق والحاشية، أي ترجمة داخل اللغة نفسها. هل كان أبو العلاء المعري، مثلا، يفترض أن تترجم أعماله ؟ وإلى أية لغة ؟ ولمن؟ ولأي غرض وغاية ؟ ترى ماذا كان يكون رد فعله لو طرح أحد في مجلس من مجالسه مسألة ترجمة **رسالة الغفران** إلى اللاتينية أو العبرية ؟

لم يكتف القدماء بالإستهانة بالترجمة ونبذها من تفكيرهم، بل يخيل إلينا أنهم حرصوا عن غير عمد على جعل مؤلفاتهم غير قابلة للتحويل، فطوروا صياغات وطرقا في التعبير وأساليب تستعصي على النقل. ولعل أحسن مثال على ذلك **مقامات**

الحريري، فهو كتاب تقول كل عبارة من عباراته : لن يستطيع أحد ترجمتي ! فكأن الحريري بذل أقصى ما في وسعه ليحمي كتابه ويقيه من تسلط لسان آخر. فمن يا تري قد يقدم على ترجمة رسالة تقرأ طردا وعكسا دون أن يطرأ عليها تغيير، أو رسالة تقرأ من أولها بوجه ومن آخرها بوجه آخر ؟ ومن قد يتجاسر على ترجمة رسالة إحدى كلماتها معجمة والأخرى مهملة ؟ لقد قيل إن الحريري كان يهدف إلى إظهار براعته اللغوية، فشبه بالبهلوان، لكن الأكيد أنه كان يهدف إلى استنفاد الإمكانيات الكامنة في اللغة العربية ونقلها من القوة إلى الفعل. والنتيجة أن مقاماته لا يمكن تصورها مكتوبة بلغة غير العربية، وبالتالي تستحيل ترجمتها. ولا ينطبق هذا فقط على مقامات الحريري، وإنما على العديد من الكتابات القديمة.

تفحص القدماء كل الإحتمالات البلاغية واستوفوها ووظفوها، بل ذهب بهم الأمر إلى حد ذم الأدب والتقليل من شأنه فاستفاضوا في الحديث عن بطلانه وعدم جدواه، ولكنهم فعلوا ذلك في إطاره وداخل نسقه وحدوده. لم يعن لهم لحظة أن ينظروا إليه من الخارج، عبر أدب آخر. لم يخطر ببالهم أن مسألة ترجمته قد تطرح في يوم من الأيام. ولكنها طرحت في منتصف القرن التاسع عشر، ولعل الشدياق يشكل نقطة تحول تؤشر إلى صدمة اكتشاف مرير، اكتشاف أن الأدب العربي غير قابل للترجمة، ولا يهم في مجمله إلا العرب.

منذ ذلك الوقت، صار الأديب العربي، بصفة شعورية أو لا شعورية، يدخل الترجمة في حسابه، الترجمة بمعنى المقارنة، الموازنة، أو التحويل من أدب إلى أدب. كل دراسة عن أديب عربي معاصر هي في الواقع دراسة في الأدب المقارن. من يستطيع اليوم أن يقرأ شاعرا أو روائيا عربيا دون أن يقيم علاقة بينه وبين أنداده الأوروبيين ؟ لقد أبدعنا، نحن العرب، طريقة خاصة في القراءة : نقرأ نصا عربيا وفي ذهننا احتمال نقله أو تحويله إلى لغة أوروبية، في ذهننا نصوص من الأدب الفرنسي أو الإنجليزي أو الإيطالي[9]. إن ما تغير جوهريا عندنا في العصر الحديث هو أن عملية القراءة (والكتابة) مصحوبة حتما بترجمة محتملة، بمحاولة نقل إلى آداب أخرى، وهو ما لم يكن يدور إطلاقا بخلد القدماء الذين لم يكونوا يرون الترجمة إلا داخل الأدب العربي.

9. أكدت لي أستاذة مصرية أن بعض الروائيين العرب يكتبون وهم يفكرون في مترجمهم المحتمل، فيعملون على تيسير مهمته، باجتنابهم مثلا للتعابير والإحالات التي قد لا تتلاءم مع أسلوب لغة أخرى. إن الهدف البعيد في هذه الحالة ليس كتابة رواية ونشرها بالعربية، بل إصدارها مترجمة. وهكذا فأثناء صياغتها، تكون متطلعة إلى الإنتقال إلى الإنجليزية أو الفرنسية ؛ إنها مكتوبة حرفيا من أجل هاتين اللغتين.

وقد اكتسحت الترجمة أفقنا بحيث إنها تعمل حتى عندما نقرأ القدماء. نقرأ **حي بن يقظان** فيشرد ذهننا جهة **روبنسون كروزوي** ؛ نقرأ المتنبي فيتجه تفكيرنا إلى نيتشه وإرادة القوة ؛ نقرأ **رسالة الغفران** فإذا **بالكوميديا الإلهية** تنبعث أمامنا شئنا أم أبينا ؛ نقرأ **اللزوميات** على ضوء شوبنهاور، أو شيوران ؛ نقرأ **دلائل الإعجاز** لعبد القاهر الجرجاني فنلتقي فجأة بسُوسير ؛ نقرأ **المنقذ من الضلال** فيطل ديكارت علينا ليخلصنا من حيرتنا. وويل للمؤلفين الذين لا نجد من يقابلهم عند الأوروبيين : إننا بكل بساطة لا نلتفت إليهم، فيقبعون في برزخ مظلم مهجور، برزخ بلا مرايا تعكس ظلهم وتنقذهم من الضياع ومن وحدة تشبه الموت. بالإختصار، نقرأ القدماء استنادا إلى الأدب الأوروبي. وكلما اقترب كتاب عربي من هذا الأدب، تضاعفت حظوظ تثمينه والإعجاب به، وازدادت فرص ترجمته.

الترجمـــان

هل يستطيع المرء امتلاك لغتين ؟ هل بإمكانه أن يبرع فيهما معا ؟ قد لا نهتدي إلى جواب ما لم نطرح سؤالا آخر : هل يمتلك المرء لغة من اللغات ؟ أتذكر أنني سمعت كلاما لم أعثر بعد على مرجعه، يصف فيه أحد القدماء علاقته بالعربية، فيقول : «هزمتها فهزمتني، ثم هزمتها فهزمتني»، مشيرا إلى أن علاقته بها متوترة، وأن الحرب بينهما سجال، مرة له ومرة عليه ؛ ولكن الكلمة الأخيرة لها، لهذه الكائنة الشرسة التي تأبى الخضوع والإنقياد. ينتهي القتال دائما بانتصارها، ولا يجد المرء بدا من مهادنتها ومسالمتها والإستسلام لها، وإن على مضض.

إذا كان هذا حال الـمتكلم مع لغة واحدة، مع لغته، فكيف حاله مع لغتين أو أكثر ؟ كيف ينتقل من هذه إلى تلك، كيف يتصرف بينهما، وكيف يتدبر أمره مع ما يمارسه من ترجمة مستمرة ؟ سأتطرق إلى هذا الموضوع استنادا إلى الجاحظ، إلى كاتب لا نعرف بالتأكيد ما إذا كان يتقن لغة غير العربية، مع العلم أن في مصنفاته عدة علامات تشير إلى أنه لم يكن يجهل الفارسية.

ولنبدأ بما قال في **البيان والتبيين** عن أبي علي الأسواري، الذي قص في أحد المساجد «ستا وثلاثين سنة، فابتدأ لهم في تفسير سورة البقرة، فما ختم القرآن حتى مات، لأنه كان حافظا للسير، ولوجوه التأويلات، فكان ربما فسر آية واحدة في عدة

أسابيع[10]». إن تفسير القرآن عملية طويلة لا يحدها إلا عمر المفسر... بأية لغة كان أبو علي الأسواري ينجز شرحه ؟ بالعربية طبعا، والظاهر أن جمهوره يتكون أساسا من العرب، ومن بعض العجم الذين تعلموا العربية. ولكن كيف كان يتم تفسير كتاب الله لأولئك الذين كانوا يجهلون اللغة التي أوحي بها ؟

لعل السؤال لم يكن ليتبادر إلى ذهني لو لم يكن هذا النص مرفوقا بآخر، يصف فيه الجاحظ قاصا اسمه موسى بن سيّار الأُسواري، فيقول عنه : «وكان من أعاجيب الدنيا، كانت فصاحتُه بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية، وكان يجلس في مجلسه المشهور به، فتقعد العرب عن يمينه، والفُرس عن يساره، فيقرأ الآية من كتاب الله ويفسرها للعرب بالعربية، ثم يحوِّل وجهه إلى الفرس فيفسرها لهم بالفارسية، فلا يُدرى بأي لسان هو أَبْيَن[11]».

العرب من جهة، والفرس من جهة أخرى. ليس هناك اختلاط أو اندماج بين المجموعتين، فلكل واحدة مكانها المرسوم لا تتعداه ولا تحيد عنه. إن سدا منيعا يفصل بينهما، وهو اللسان المختلف. وحده القاص يعرف اللسانين، «فلا يدرى بأي لسان هو أبين»، فهو يفسر كتاب الله بالعربية، ثم بالفارسية، وبالسهولة نفسها. وإذا اعتبرنا التفسير ترجمة - داخل لغة بعينها - فإن صاحبنا يقوم بترجمتين، يترجم الآية مرة إلى العربية ومرة إلى الفارسية (لنلاحظ أنه يبدأ التفسير بالعربية، وهو شيء ذو مغزى). وفي كل مرة يلتفت إلى جهة، إلى يمينه عندما يخاطب العرب، وإلى يساره عندما يخاطب الفرس. أن يتكلم معناه أن يلتفت، مع ما يترتب عن ذلك من دلالات مرتبطة بالجهتين، باليدين، بالموقعين. أمن الصدفة أن تجلس العرب عن يمينه والفرس عن يساره ؟ هل بالإمكان تصور العكس ؟ لو حدث هذا، لو قعدت العرب عن يساره والفرس عن يمينه، لصارت العربية ثانوية بالنسبة إلى الفارسية، وهو شيء لم يكن يخطر إطلاقا ببال موسى بن سيار أو ببال الجاحظ. وكيف يكون ذلك والنص الأصلي الذي يتم تفسيره نزل بالعربية ؟

ما يمكن استخلاصه من هذا المشهد أن التحدث بلغة يستلزم الإلتفات إلى جهة من الجهات. اللغة مرتبطة بموقع ما على الخريطة أو على مساحة من المساحات. أن تتحدث بهذه اللغة أو تلك معناه أن تكون جهة اليمين أو جهة اليسار. أما مزدوج اللغة، فإنه دائم الحركة، دائم الإلتفات، وبما أنه ينظر إلى جهتين، فإن له وجهين.

10. **البيان والتبيين**، ج. 1، ص. 368.

11. نفسه.

يعلق الجاحظ على هذه الحالة، مبديا استغرابه وإعجابه، فيقول : «واللغتان إذا التقتا في اللسان الواحد أدخلت كل واحدة منهما الضَّيْم على صاحبتها، إلا ما ذكرنا من لسان موسى بن سيار الأسواري[12]». وبقدر ما يمكن اعتبار قول الجاحظ باعثا على اليأس، لأنه يجزم بأن المرء لن يتمكن أبدا من لسانين، بقدر ما يمكن اعتباره باعثا على الطمأنينة، أو على التسليم بما لا بد منه. فإخفاق المرء في امتلاك لسانين ليس نتيجة تقصير منه، وإنما لأن الإنسان، كيفما كان شأنه، عاجز عن ذلك... هناك إذن قاعدة عامة، وهي تعذر التصرف في لغتين تعذرا تاما، والسبب هو العداوة بينهما، وهذا ما توحي به كلمة الضيم التي يستعملها الجاحظ : «أدخلت كل واحدة منهما الضيم على صاحبتها». يتعلق الأمر بظلم وانتقاص متبادلين، فليس هناك لغة ظالمة ولغة مظلومة، بل كل لغة ظالمة ومظلومة في آن، كل واحدة منهما معتدية وضحية «إذا التقتا في اللسان الواحد». ليست العلاقة بينهما مبنية على تعايش سلمي، إنها على العكس علاقة جذب واعتراض وشجار. ومن طرف خفي يوحي الجاحظ أنهما كالضرتين ؛ وحسب ابن منظور، سميتا ضرتين لأن كل واحدة تضار صاحبتها ، ولأن «ضرائر النساء لا يتفقن».

هذه القاعدة لا تعرف إلا استثناء واحدا هو موسى بن سيار الذي استطاع الجمع بين العربية والفارسية وعدل بينهما فإذا بهما تلتقيان في لسانه دون صراع أو تنافر (وبتداعي الأفكار يحيلنا اسم هذا القاص على النبي موسى، وعلى ما نعرف عن علاقته المتوترة بالكلام : «واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي»). لكن هذا الإستثناء يزج بنا في مشكلة دقيقة لعلها غابت عن الجاحظ : من يحكم على موسى بن سيار بأنه يمتلك العربية والفارسية بصفة كاملة ومتكافئة ؟ الجاحظ طبعا. ولكنه لا يزعم أنه يعرف الفارسية، أو يعرفها بقدر ما يعرف العربية، فهو والحالة هذه ليس بالعمدة ولا يمكنه تنصيب نفسه حكما في هذه القضية. لا بد إذن، لكي يستقيم رأيه، أن يستند إلى حكام لهم معرفة تامة باللغتين، وبوسعهم بالتالي الإقرار بأن موسى بن سيار له كامل السيطرة على اللسانين. ولكن أين هم هؤلاء الحكام ؟ وإذا ما افترضنا وجودهم، فإن القاعدة التي أكدها الجاحظ (استحالة البراعة في لسانين) ستسقط لا محالة، ولن يظل موسى بن سيار استثناء. اللهم إلا إذا افترضنا أن الحكام المفترضين يمثل البعض منهم إحدى اللغتين، والبعض اللغة الأخرى، فيحكمون عليه بصفة مستقلة : العرب من جهة، والفرس من جهة.

* * *

12. نفسه.

وإذا أخذنا بقول الجاحظ، ما هو يا ترى موقفه من الترجمة ألا يقتضي كلامه أنها متعذرة على كل الناس، ما عدا موسى بن سيار ؟ إنه يقدم ضمنيا هذا المفسر كمترجم مثالي، وما عداه مترجمون ناقصون تختلف درجاتهم باختلاف معرفتهم باللغتين. القاعدة المقررة في **البيان والتبيين** أن الترجمة مستحيلة، وأن ما يتم إنجازه منها ناقص لا محالة.

وهذا بالضبط ما يذهب إليه أيضا في **كتاب الحيوان**، عندما يثير قضية لا تتعلق هذه المرة بتفسير القرآن الكريم من العربية إلى الفارسية، وإنما بترجمة كتب الفلسفة من اليونانية إلى العربية. يقول عن الترجمان : «ومتى وجدناه أيضا قد تكلم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى، وتأخذ منها، وتعترض عليها[13]». ولوضع هذا الكلام (الذي لا يختلف كثيرا عما جاء في **البيان**) في سياقه العام، ينبغي أن نشير إلى أن الجاحظ، في مقدمة **الحيوان**، يخاطب قارئا من نوع خاص، قارئا يناصبه العداء ويعيب كتبه. فمن هو هذا الخصم العنيد الذي لا يكتفي بالتقليل من شأن كتب الجاحظ، بل يتطاول ويتمادى في إزرائه فيعيب كل الكتب ؟ «ثم لم أرَكَ رضيت بالطعن على كل كتاب لي بعينه، حتى تجاوزْت ذلك إلى أن عِبت وضْع الكتب كيفما دارت بها الحال، وكيف تصرفت بها الوجوه. وقد كنت أعجَب من عيبك البعض بلا علم، حتى عبت الكل بلا علم، ثم تجاوزت ذلك إلى التشنيع، ثم تجاوزت ذلك إلى نصب الحرب فعبت الكِتاب[14]». لم هذا الإزراء بالكتب، وما هي بواعثه ودوافعه؟

يثير الجاحظ في مقدمة **الحيوان** (التي تستغرق زهاء مائة صفحة)، العديد من القضايا المختلفة، إلا أن بالإمكان، رغم الإستطرادات الكثيرة، اعتبار قضية الكتاب (أو الكتابة) مدار الكلام. وإذا نحن أمسكنا بهذا الخيط الرفيع، اتضح لنا أن هناك من يعيب الكتب، وهناك من يشيد بها ؛ في هذا الجو من الصراع بين نزعتين متعارضتين، يتناول الجاحظ مسألة الترجمة، وبالضبط ترجمة الشعر وترجمة الفلسفة.

عند حديثه عن ترجمة الفلسفة اليونانية، يقدم تعليلين لفشلها أو قصورها، فيقول : «إن التُّرجُمان لا يؤدِّي أبدا ما قال الحكيم، على خصائِص معانيه، وحقائِق مذاهبه [...]. وكيف يقدِر على أدائها وتسليم معانيها، والإخبار عنها على حقِّها وصدقها، إلا أن يكون في العلم بمعانيها، واستعمال تصاريف ألفاظها، وتأويلات مخارجِها، مثل مؤلِّف الكتاب

13. **كتاب الحيوان**، ج. 1، ص. 76.

14. **نفسه**، ص. 38.

وواضعِه ؟ فمتى كان رحمه الله تعالى ابن البِطرِيق، وابن ناعمة، وابن قرَّة، وابن فِهريز، وثيفيل، وابن وهيلي، وابن المقفَّع، مثل أرِسطاطاليس ؟ ومتى كان خالد مثل أفلاطون؟[15]». الترجمة ناقصة لأن علم الترجمان دون علم الفيلسوف عمقا، فمهما بلغ من سعة المعرفة، ومن الإحاطة بمادة الكتاب الذي يترجمه، فإنه يظل عاجزا عن اللحاق بمؤلفه.

ثم هناك عقبة ثانية يعرضها الجاحظ : «ولابد للتُّرجُمان من أن يكون بيانُه في نفس الترجمة، في وزْن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية. ومتى وجدناه أيضا قد تكلَّم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى، وتأخذ منها، وتعترض عليها. وكيف يكون تمكُّن اللسان منهما مجتمعين فيه، كتمكُّنِه إذا انفرد بالواحدة ؟ [16]».

لا يستثني الجاحظ في هذا النص أحدا من استحالة الترجمة، بخلاف ما فعل في **البيان والتبيين** عندما ميز موسى بن سيار، مفسر القرآن، وأعلى من شأنه واعتبره من أعاجيب الدنيا. إن ترجمة الفلسفة متسمة في كل الحالات بالنقص والإخفاق. ثم إنه لا يحاول إخفاء استهانته بمن ترجموا من اليونانية، بل يعلن عن احتقاره لهم : «ومتى كان خالد مثل أفلاطون؟[17]». وهنا ليس في وسعنا مرة أخرى إلا أن نبدي استغرابنا من هذه الموازنة. كيف توصل الجاحظ إلى كون خالد أقل شأنا من أفلاطون ؟ لكي تصدر هذا الحكم، ينبغي أن تكون مطلعا على أعمالهما كليهما، وينبغي أن تكون عالما بالعربية واليونانية. لا يدعي الجاحظ ذلك، ولكن ألا يتضمن كلامه أن هناك من هو قادر على عقد تلك الموازنة وإثبات تفوق أفلاطون على خالد، وأن هناك من يستطيع الإنتباه إلى ثغرات المترجمين وهفواتهم، ويسعى بالتالي إلى تصحيحها وتنقيحها ؟ هل ينفي تقصير المترجمين محاولة تدارك القصور، والتقريب إلى حد كبير بين النص المـترجم والنص الأصلي ؟

* * *

قبل أن يخوض الجاحظ في موضوع ترجمة الفلسفة، تحدث عن ترجمة الشعر. وإذا صدقنا ما يذهب إليه، فإن «الشعر لا يُستطاع أن يترجَم، ولا يجوز عليه النقل. ومتى

15. **نفسه**، ص. 75-76.

16. **نفسه**، ص. 76.

17. عن خالد هذا يقول الجاحظ : «وكان خالد بن يزيد بن معاوية خطيبا شاعرا، وفصيحا جامعا، وجيد الرأي كثير الأدب، وكان أول من ترجم كتب النجوم والطب والكيمياء» (**البيان والتبيين**، ج. 1، ص. 328).

حُوِّل تقطَّع نظمُه، وبطل وزنُه، وذهب حسنُه، وسقط موضع التعجب[18]».

تعذر ترجمة الشعر مترتب عن خاصية فيه هي الوزن الذي يتلاشى ويبطل عندما يتم التحويل. اللافت للنظر هنا أن الجاحظ لا يتهم المترجمين بالنقص، ولا يستند إلى قصورهم في معرفة اللسانين لتعليل فشل ترجمة الشعر، كما فعل فيما يخص الفلسفة عندما أنحى باللائمة على مترجميها. فحتى لو افترضنا وجود مترجم مثالي، أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، فإن المشكل سيظل قائما بالنسبة إلى الشعر. إن سبب تعذر تحويل الفلسفة اليونانية يعود إلى عدم إحاطة المترجمين بالمادة الفلسفية، وإلى عدم تحكمهم في اللسانين اليوناني والعربي. أما تعذر ترجمة الشعر، فالجاحظ لا يرى سببه في عدم كفاءة المترجمين، وإنما في امتناع الشعر عن الترجمة وعدم قابليته لها أصلا. مهما تكن براعة المترجم، فإن الشعر يأبى النقل، وإذا ما حول عن لغته الأصلية فإنه يفقد قيمته ويصير في اللغة المنقول إليها نصا ممسوخا مشوها. إذا كانت ترجمة الشعر عملية عبثية ميؤوسا منها، فليس ذلك راجعا إلى المترجمين، وإنما إلى طبيعة الشعر نفسه الذي لا يحتمل التحويل.

قد نتفق مع الجاحظ ونرحب بما جاء في كلامه من استحالة ترجمة الشعر، قد نشاطره رأيه في كون الشعر يتفتق ويزهر في كنف لغة ما، ويذبل ويفنى عندما ينقل إلى أخرى. ولكننا نشعر بالإستغراب الشديد ونتحفظ كل التحفظ عندما نقرأ الجملة التي ترد مباشرة قبل النص سالف الذكر : «وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلّم بلسان العرب». هذا القول مشهور، وكثيرا ما ذكره الدارسون وعلقوا عليه واندهشوا صراحة أو ضمنا لما جاء فيه.

كيف حصل هذا ؟ كيف توصل الجاحظ إلى هذا الإعتقاد ؟ لماذا يزعم أن الشعر مقصور على العرب ؟ صحيح أنه لا يقصي العجم تماما من الشعر، فهم قادرون على قوله، ولكن بشرط أن يتعلموا لسان العرب وينظموا فيه. ولعله كان يفكر في شعراء من أصل فارسي أبدعوا في الشعر العربي وتفوقوا فيه، كبشار بن برد وأبي نواس. من هذا المنظور فإن الشعر ليس مرتبطا بالعرب كجنس، كسلالة، بقدر ما هو مرتبط باللسان العربي. لكن هذا لا يقلل من استغرابنا وقلقنا. ألم يكن الجاحظ يعلم أن الشعر قاسم مشترك للآداب جميعها ؟ بلى، فهو في **البيان والتبيين** (وفي **كتاب الحيوان** أيضا) يذكر

18. **كتاب الحيوان**، ج. 1، ص. 75.

ديسيمُوس، و«كان من موسوسي اليونانيين، قال له قائل : ما بال ديسيمُوس يعلِّم الناس الشِّعر ولا يستطيع قوله ؟ قال : مثله مثل المِسَن الذي يشحَذ ولا يقطع[19]».

قد نقول إن كلام الجاحظ جاء في سياق المفاخرة بين الشعوب، بين مختلف مكونات مملكة الإسلام آنذاك، وفي إطار نزاع طويل ومعقد بين عدة ثقافات ؛ وقد أدلى الجاحظ بدلوه في هذا الصراع، فألف عدة كتب من بينها **كتاب العرب والموالي**، و**كتاب العرب والعجم**. وإذا ما راعينا هذا الجو المشحون، قد نتغابى ونتفهم أن يندفع الجاحظ، فيعلن أن الشعر مزية من مزايا العرب، وفن مقصور عليهم. ولكن هذا لا يبرر التناقض المكشوف ولا يسوغه.

ومما يزيد في اندهاشنا أن الجاحظ، بعد التأكيد على أن فضيلة الشعر مقصورة على العرب، يضيف ما يلي : «وقد نُقلَت كتب الهند، وتُرجمت حكم اليونانية، وحُوِّلت آداب الفرس ؛ فبعضُها ازداد حسنا، وبعضها ما انتقص شيئا[20]». ترجمة حكمة الأمم الأخرى، واليونان من جملتهم، تبقى في مستوى الأصل لا تنتقص شيئا، بل قد تصير أحسن من الأصل ! وهذا كلام يخالف الكلام السابق الذكر عن استحالة ترجمة الفلسفة اليونانية. كيف غاب هذا التناقض الجديد عن الجاحظ ؟ كيف يقول في فقرة إن ترجمة الحكمة تشوهها، وفي فقرة غير بعيدة إن الترجمة قد تزيدها حسنا ؟

* * *

لقد حان الوقت لكي نطرح على أنفسنا سؤالا قد يبدو مصطنعا متكلفا، ولكنه قد يساعدنا على الخروج من هذه الحيرة التي نتخبط فيها. السؤال هو : هل قال الجاحظ حقا إن فضيلة الشعر مقصورة على العرب ؟ لا جدال أن هذا الحكم وارد بحرفه في **كتاب الحيوان**، ولكن هل يجوز نسبته إلى الجاحظ ؟

بالرجوع إلى النص، إلى فقرة الجاحظ المتعلقة ببؤس ترجمان الفلسفة وقصوره عن نقل النصوص الفلسفية اليونانية، تبين لي، ويا للمفاجأة، أنها مسبوقة بالعبارة التالية : «قال بعض مَن ينصر الشعر ويحوطُه ويحتج له»، أي أن مصدر القول بتعذر ترجمة الفلسفة ليس هو الجاحظ ، وإنما شخص آخر غير مسمى. وكذلك الشأن بالنسبة إلى

19. **البيان**، ج. 2، ص. 226 ؛ **الحيوان**، ج. 1، ص. 290.

20. **الحيوان**، ج. 1، ص. 75.

الفقرة التي نقرأ فيها أن فضيلة الشعر مقصورة على العرب، فهي لا تعبر بالضرورة عن اعتقاد الجاحظ، لأنها مسبوقة بكلمة : «قال». إنه قول يحيل إلى وجهة نظر، إلى رأي لشخص ما، ومن المجازفة نسبته إلى الجاحظ دون تدبر وتأمل.

وفضلا عن ذلك، ما أن نشرع في قراءة الصفحات التي تشكل سياق الفقرتين حتى يتبين لنا أن الأمر يتعلق بحوار (من النوع الأفلاطوني) بين شخصين أو طرفين متنازعين. ويؤيد هذا أن العديد من الفقرات المجاورة تبدأ ب «قال»، و«قالوا»، و«قال الآخر».

الجاحظ لا يتكلم باسمه، وإنما ينسب الكلام إلى الغير، وهي طريقة عزيزة عليه، وكثيرا ما يلجأ إليها، ليس في **كتاب الحيوان** فحسب، وإنما في سائر كتبه ورسائله. وهذا يقتضي منا أن نحترس وأن لا نسارع إلى الإعتقاد بأنه يؤمن ضرورة بما يعرضه من آراء، كما أننا، عندما نقرأ رواية من الروايات، لا نجزم بأن ما يفوه به أشخاصها يعكس حتما اعتقاد الكاتب.

هناك إذن، في **كتاب الحيوان**، شخص من أنصار الشعر يزعم أن ترجمة الفلسفة اليونانية لا تستقيم، ولا يخفي احتقاره للمترجمين. وهناك شخص يزعم أن فضيلة الشعر مقصورة على العرب، وأنه لا يستطاع أن يترجم. هل يتعلق الأمر بشخصين أم بشخص واحد ؟ قد نميل إلى الإعتقاد أننا أمام شخص واحد، فالذي ينصر الشعر (العربي طبعا)، ويؤكد استحالة تمكن المرء من لسانين، لا جرم أنه هو نفسه الذي يعلن أن الشعر مقصور على العرب. ولا جرم أيضا أنه عربي، أو على الأقل منافح عن العرب ومدافع عنهم. ولعمري من يَعِن له، في إطار المفاخرة بين الشعوب، أن يقصر الشعر على العرب وعلى من يتكلم بلسانهم، ما عدا شخص عربي ؟

هذا ما كنت أعتقده، إلى أن تبين لي أن كلام الذي يقصر فضيلة الشعر على العرب لا يأتي في سياق من المدح والثناء، وإنما في سياق من التحفظ والإحتياط، فصاحبه لا يعتبر الشعر مفخرة أو مزية يمكن أن يعتد بها العرب ويفخروا بها على غيرهم من الأمم. وعندما يضيف أن الشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل، فماذا يقصد ؟ يقصد أن العجم لا يستطيعون الإستفادة منه، وبالتالي فإن فائدته مقصورة على العرب وعلى من يتكلم بلسانهم. فهو بهذا المعنى يبخس من قيمة الشعر ويغض من شأنه ويحتج ضده.

* * *

لنتفحص سياق هذا النص وكيفية وروده. سبق أن أشرنا إلى أن مقدمة **الحيوان** تتطرق إلى مسألة الكتابة والكتاب. فالقارئ الذي يفترضه الجاحظ ويتوجه إليه بالقول يعيب الكتب، والجاحظ يرد عليه فيشيد بها ويسهب في الإبانة عن فضلها ؛ ومما يقول في دفاعه عن الكتاب : «ونعم الذخر والعقدة هو، ونعم الجليس والعُدَّة، ونعم النشرة والنـزهة، ونعم المشتغل والحرفة، ونعم الأنيس لساعة الوحدة[21]».

وفي خضم هذا الدفاع، يرد النص التالي مسبوقا بكلمة **قال** : «فكل أُمَّة تعتمد في استبقاء مآثِرها، وتحصين مناقبها، على ضرب من الضروب، وشكل من الأشكال. وكانت العرب في جاهليَّتها تحتال في تخليدها، بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون، والكلام المقفَّى، وكان ذلك هو ديوانها [...]. وذهبت العجَم على أن تقيِّد مآثرَها بالبُنيان، فبنوا مثل كرد بيداد، وبنى أرْدشير بيضاء إصطَخْر، وبيضاء المدائن، والحضْر، والمدن والحصون، والقناطر والجسور، والنواويس[22]».

بعد هذا الكلام نجد من جديد كلمة **قال** : «ثم إن العرب أحبَّت أن تشارك العجم في البناءِ، وتنفرد بالشعر، فبنوا غُمدان، وكعبة نَجْرَان، وقصر مارد، وقصر مأرِب، وقصر شعوب، والأبلق الفرد [...] ، وغير ذلك من البُنيان[23]».

ثم تطالعنا مرة أخرى كلمة **قال** : «ولذلك لم تكن الفرس تبيح شريف البُنيان، كما لا تبيح شريف الأسماء، إلا لأهل البيوتات، كصنيعهم في النواويس والحمَّامات والقِباب الخضر، والشرَف على حيطان الدار، وكالعَقد على الدِّهليز وما أشبه ذلك[24]».

مباشرة بعد هذا الكلام، نقرأ ما يلي : «فقال بعض من حضر»، وهي جملة غريبة جدا لأن السياق لم يهيئ ورودها. من حضر يا ترى، وإلى أين، ومتى، ومع من، وكيف، ولماذا ؟ هذا ما نجهله تماما. لكن يبدو أن الأمر يتعلق بمجلس جمع عدة أشخاص مختلفي الأصول والميول والمشارب، وأنهم خاضوا في المقارنة بين مآثر الأمم ومناقبها... بيد أنه لم يرد ذكر لهذا المجلس في **كتاب الحيوان**، والحال أنك إذا قلت : «فقال بعض من حضر»، فإن ذلك يستلزم أنك تحدثت عن الحاضرين، ووصفت

21. **نفسه**، ص. 38. هناك موضوع طريف يستحق الدراسة : الكتاب أو نشأة الوحدة...

22. **نفسه**، ص. 71-72.

23. **نفسه**، ص. 72.

24. **نفسه**.

اجتماعهم، وهذا ما لم يحصل إطلاقا في الكتاب. فلربما يحق لنا أن نتساءل عما إذا كان النص قد مسه اضطراب أو تشويش، فحذف منه كلام قليل أو كثير عن هذا المجلس، وإلا كيف نفهم عبارة : «فقال بعض من حضر» ؟

مهما يكن، لنقرأ ما قال هذا الرجل : «كُتُب الحكماء ومَا دَوَّنت العلماء [...] أبقى ذكرا وأرفع قدرا وأكثر ردًّا، لأن الحكمة أنفع لمن ورثها، من جهة الإنتفاع بها، وأحسن في الأحدوثة، لمن أحب الذكر الجميل[25]». إنه من أنصار الكتب، لا شك في ذلك. فبعد أن قال قائل إن العرب احتالت في تخليد مآثرها بالشعر، والعجم بالبنيان، وبعد أن قال قائل (هل هو الشخص السابق نفسه ؟) إن العرب جمعت المنقبتين، فشاركت العجم في البناء وانفردت بالشعر، إذا بصاحبنا الذي حضر يقول إن الكتب أبقى ذكرا وأرفع قدرا. ولتعزيز زعمه يضيف : «والكتب بذلك أولَى من بُنيان الحجارة وحِيطان المدَر ؛ لأن من شأن الملوك أن يطمِسوا على آثار مَن قبلَهُم، وأن يُميتوا ذكر أعدائهم[26]».

وبعد هذه الموازنة بين الكتب والبنيان يستطرد قائلا : «وأما الشعر فحديث الميلاد، صغير السنِّ، أوَّل من نَهَج سبيلَه، وسهَّل الطريق إليه : امرؤ القيس بن حُجْر، ومُهَلِهل بن ربيعة. وكُتُب أرِسطاطاليسَ، ومعلِّمِه أفلاطون، ثم بَطْلَيموس، وديموقراطس، وفلان وفلان، قبل بدء الشعر بالدهور قبل الدهور، والأحقاب قبل الأحقاب [...]. فإذا استظهرنا الشعرَ، وجدنا له إلى أن جاء الله بالإسلام خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام[27]».

لم عقد هذه الموازنة بين الفلسفة والشعر ؟ وما القصد من تأكيده أن الشعر العربي حديث الميلاد، بينما الفلسفة اليونانية غارقة في القدم ؟ لا جدال أنه يقدم الفلسفة على الشعر ليس في الزمن فحسب، وإنما في القيمة أيضا. فكأن الأسبقية الزمنية تمنح الفلسفة جدارة ومزية واستحقاقا، بينما تأخر ظهور الشعر علامة على طفولته وسذاجته وعدم نضجه. الفلسفة كالشيخ الذي جرب الأمور واستفاد من عمره الطويل، بينما الشعر كالصبي الطائش النزق الذي لا يعتد به ولا يؤبه بكلامه. لقد تأخرت نشأة الشعر، وجاءت ولادته بدون سابق إنذار. في يوم من الأيام، ظهر مع مهلهل وامرئ القيس،

25. نفسه، ص. 73.

26. نفسه.

27. نفسه، ص. 74.

فجأة، دون أن يكون قبلهما سابقون. عمر الشعر على أكبر تقدير قرنان قبل الإسلام (أي أن عمره، في عصر الجاحظ، أربعة قرون لا أكثر). وإذا كانت بداية الشعر معروفة محددة، فإن بداية الفلسفة غير مضبوطة، فكأنها شبه أزلية أو نابعة من غور ماض سحيق.

وأخيرا يصل هذا الشخص إلى النقطة المحيرة فيقول: «وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلَّم بلسان العرب، والشعر لا يُستطاع أن يترجَم، ولا يجوز عليه النقل».

هذا الكلام الذي ينسب عادة إلى الجاحظ يأخذ الآن بعدا آخر، ويتغير مدلوله ومرماه، لأنه مضاف إلى أحد أنصار الفلسفة اليونانية. فليس معناه أن العرب وحدهم قادرون على قول الشعر، وإنما أن الشعر لا ينتفع به إلا أهله وذووه، ولا فائدة تجنيها منه الأمم الأخرى، بخلاف كتب العجم: «ولو حوّلت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن؛ مع أنَّهم لو حوَّلوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكرْه العجم في كتبهم، التي وضعت لمعاشهم وفِطنهم وحِكَمهم. وقد نُقِلَت هذه الكتب من أمَّة إلى أمَّة، ومن قَرن إلى قرن، ومن لسان إلى لسان، حتى انتهت إلينا، وكنَّا آخر مَن ورِثها ونظَر فيها. فقد صح أَن الكتب أبلغ في تقييد المآثِر، من البُنيان والشعر[28]».

وعندما يصل إلى هذه النتيجة، ينبري له خصمه الذي ينصر الشعر، فيزري حينئذ بترجمة كتب الفلسفة ويقلل من قيمتها لأن المترجم، كما ذكرنا، لا يتوفر على المعرفة التي يتوفر عليها مؤلف الكتاب، ولأن التمكن من لسانين مستحيل. ثم يتعرض بعد ذلك إلى ما يلحق الكتب من فساد بسبب الناسخين، ويتساءل أخيرا: «فكيف تكون هذه الكتب أنفع لأهلها من الشعر المقفَّى؟[29]» (الملفت للنظر أن هذه الجملة مسبوقة بكلمة **قالوا**).

لكن نصير الفلسفة اليونانية - رغم إقراره بمساوئ الترجمة وبما قد يصيب المخطوطات من تحريف وتصحيف ناتجين عن غفلة النساخ - لا يرى أن من شأن ذلك التقليل من فائدة الكتب ومن قيمتها: «أليس معلوما أن شيئا هذا بقيَّته وفضلتُه وسُؤرُه وصُبَابته، وهذا مظهر حاله على شدَّة الضيم، وثبات قوته على ذلك الفساد وتداوُل النقص، حري بالتعظيم، وحقيق بالتفضيل على البنيان، والتقديم على شعر إن هو حُوِّل تهافَتَ، ونفعُه مقصور على أهله[30]». إن شمولية الفلسفة تتعارض مع خصوصية الشعر؛

28. **نفسه**، ص. 75.

29. **نفسه**، ص. 79.

30. **نفسه**، ص. 79-80.

وبما أن الفلسفة ليست محسوبة على لسان معين، فإن فضلها يعم سائر الناس، بينما يقتصر فضل الشعر على العرب.

* * *

ما نستنتجه من هذا الحوار أن هناك تعارضا جوهريا بين الفلسفة والشعر : الفلسفة يمكن ترجمتها فيعم نفعها كل الناس، بينما الشعر لا يتعدى نفعه العرب. وعند التدقيق يتبين أن الموازنة تشمل عدة مستويات. فالتعارض بين الشعر والفلسفة يتطابق مع التعارض بين الشفوي والمدون ؛ ويتطابق مع التعارض بين ما هو حديث الميلاد (الشعر) وما هو غارق في القدم (الفلسفة) ؛ ويتطابق مع التعارض بين العرب والعجم، وخاصة اليونان.

ويمكن ترتيب هذه التعارضات في منظومتين، **منظومة الرواية ومنظومة الكتابة.** فنجد من جهة اللغة العربية، والشعر، وتعذر الترجمة، والشفوي، والحداثة أو صغر السن، والأصل العربي، والخصوصية. وفي المقابل نجد اللغة اليونانية، والنثر، والفلسفة، وإمكانية الترجمة، والتدوين، والقدامة، والأصل غير العربي، والشمولية. في إطار هذا التعارض العام، وفي حوار أو شبه حوار بين شخصين أو أكثر يمثل كل واحد منهم إحدى المنظومتين، تثار مسألة الترجمة.

بقي لنا أن نتساءل عن موقف الجاحظ من هذا الحوار. فإلى أية منظومة ينتمي ؟ لنتذكر رده على من يعيب الكتب، بدءا بكتبه هو، وهذا يعني أنه منخرط في **الكتابة**، وأنه على النقيض من المنضوي تحت **الرواية**. ولكن المسألة ليست بهذه البساطة، فالجاحظ يختفي كعادته وراء أشخاص ينسب إليهم القول في سياق جدالي سجالي ؛ إنه حاضر غائب، يوزع الخطاب بين ممثلين لهذا الرأي أو ذاك، ويضن فيما يخصه بالكلام، فلا يقوم بدور الحكم ولا يقول القول الفصل. وحتى عندما يتحدث بضمير المتكلم، باسمه الخاص، فإن رأيه لا يتمتع مبدئيا بأية مزية أو أفضلية، لكونه يتجاور مع آراء أخرى مضادة أو مختلفة. إنه كاتب يبدو غالبا بلا موقع وبلا مأوى[31].

ومن ناحية أخرى، هناك نقطة تستحق بحثا مستفيضا، وسأكتفي بالإشارة إليها :

31. في تعليقه على المثل «أضل من حية»، يقول : «فأما الحية فإنها لا تتخذ لنفسها بيتا [...] فمتى وجدت جُحرا دخلت» (نفسه، ج. 4، ص. 169).

الجاحظ غير قادر على إنشاء كتاب ! قد يبدو هذا الحكم أخرق ومخالفا للواقع. ألا تعد مؤلفات الجاحظ بالمآت ؟ ولكنه لم يكن يعتبرها كتبا بكل معنى الكلمة، وكثيرا ما يعتذر لكونه عاجزا عن تأليف كتاب مع ما يستلزمه من تقسيم، وترتيب للأبواب، وتسلسل للمعاني، وتقديم وتأخير. والشواهد على ذلك متعددة، ومن بينها قفزه السريع وغير المتوقع من موضوع إلى موضوع، ومن غرض إلى غرض، ومزجه الجد بالهزل والفكاهة، ومخاطبته المستمرة للقارئ. وإن في حديثه عن كتبه ما قد يوحي بأنه كان يرى أحيانا في الإستطراد نقصا وتقصيرا، فيبرره بالرغبة في نفي الملل عن القارئ... ولكن ألا يجوز لنا أن نفترض أنه لم يتخلص تماما من «الرواية»، من «الشعر»، من النقل الشفوي، من الحوار الذي يتم في المجالس والمأدبات، والذي لا ضابط له إلا الرغبة الآنية للحاضرين ؟

إن الجاحظ في نهاية الأمر ينتمي إلى المنظومتين آنفتـي الذكر، وهذا ما يؤكده هو نفسه في مقدمة **كتاب الحيوان**، حين يقول : «وهذا كتاب تستوي فيه رغبة الأُمم، وتتشابَه فيه العُرْب والعَجَم، لأنه وإن كان عَرَبِيّا أعرابيّا، وإسلاميّا جماعيّا، فقد أخَذ من طُرَف الفلسفة[32]». إنه يخاطب صنفين من القراء (أي أن كتابه كتابان !)، ومن ثم فإنه مثل موسى بن سيار الأسواري يلتفت إلى الجهتين، جهة اليمين وجهة الشمال.

32. **نفسه**، ج. 1، ص. 11.

وَهْــــم

«إن تاريخ الرشدية ليس سوى تاريخ خطأ كبير».

إرنِسْت رينان

إذا كان الشاعر بيترارك يكره العرب وكل ما يمت إليهم بصلة، إلى حد أنه كان إذا أصابه مرض يرفض أن يعالج بأدوية تحمل اسما عربيا[33]، فإن معاصره دانتي كان على العكس يميل إليهم، ولا أدل على ذلك من إعجابه الشديد بابن رشد. ولولا خضوعه القسري لبعض الإعتبارات، لفسح له مجال الفردوس، لكنه لم يحشره في الجحيم، بل هيأ له موضعا هادئا في اليَمْبوس، بجوار أفلاطون وأرسطو. ولعله حز في نفسه أن لا يكون فيلسوف قرطبة في جنات النعيم، فتدارك الأمر بمهارة فائقة حين خصص مكانا محترما في الفردوس لسِيجي دي برابان، أحد الفلاسفة اللاتينيين الذين تحمسوا للرشدية وعانوا الأمرين بسبب ولائهم لها.

يقول دانتي عن ابن رشد إنه «ألف الشرح المشهور»، ويقصد شرح **ما وراء الطبيعة** لأرسطو. لكن هناك شرحا آخر لابن رشد لا يقل شهرة، وهو شرح **فن الشعر**، الذي

33. إرنست رينان، **ابن رشد والرشدية** (بالفرنسية)، ص. 234-235.

يمكن اعتباره، من وجهة نظر ما، شائنا فاضحا. فابن رشد الذي كان يطمح إلى الوفاء التام لأرسطو، قد خانه هذه المرة، فشوه أفكاره، بلا تعمد طبعا، ودون أن يفطن إلى ذلك لحظة. إنه بمجمل القول شرح يستعصي على القراءة، ولا نفع يتوخى منه لمن يريد الإعتماد عليه لإثراء فهمه لـ**فن الشعر**. فلو ضاع كتاب أرسطو هذا، لما تسنى تمثل موضوعه وتصور محتواه من خلال ابن رشد. بل أكثر من ذلك : لكي نفهم كلام هذا الأخير، لا بد من الرجوع إلى أرسطو، بحيث نجد أنفسنا أمام مفارقة لا شك أنها خطرت ببال العديد من القراء : ليس ابن رشد هو الذي يشرح أرسطو، بل إن الثاني هو الذي يشرح الأول !

يبدو لنا ابن رشد في تلخيصه غامضا مضطربا، ولكنه كان من جهته يعتبر **فن الشعر** مبهما ملتبسا. إن أعظم فلاسفة القرون الوسطى، رغم ما اشتهر به من سعة علم وتنوع اهتمام، لم يفهم هذا الكتاب. والسبب في ذلك أنه كان يشرح كلاما في الأدب اليوناني دون أن يكون على اطلاع بذلك الأدب، فلم يكن هناك بد، والحالة هذه، من سوء الفهم.

لقد فهم على الأقل أن **فن الشعر**، كما وصل إليه، غير كامل، فذكر «أن هذا الكتاب لم يترجم على التمام، وأنه بقي منه التكلم في سائر فصول أصناف كثير من الأشعار التي عندهم. وقد كان هو [أرسطو] قد وعد بالتكلم في هذه كلها في صدر كتابه. والذي نقص مما هو مشترك هو التكلم في صناعة الهجاء[34]». إلا أن النقص الذي لاحظه في الكتاب لا يد فيه للمترجم العربي، فمتّى بن يونس الذي من الراجح أن ابن رشد اعتمد عليه، وجد نفسه أيضا أمام نص مبتور، لا يرد فيه الجزء المكرس للقوموديا (الهجاء كما فهم ابن رشد[35]). لقد ضاع الجزء الذي خصصه أرسطو للملهاة قبل أن يقوم متى بن يونس بترجمة الكتاب[36].

وإذا كان شرح ابن رشد لا يفيدنا شيئا في قراءة **فن الشعر**، فإنه يفيدنا كثيرا في فهم فيلسوف قرطبة، وفي تحديد أفقه ورسم حدود تفكيره. لم يكن ابن رشد يعرف إلا الشعر العربي ؛ كان مطلعا عليه في مختلف أغراضه من مدح وهجاء ورثاء ونسيب، وفي سائر

34. ابن رشد، «كتاب الشعر»، ص. 250.

35. من المعلوم أن المديح يرد في الترجمة العربية لـمتـى بن يونس كمقابل للطراغوديا، والهجاء كمقابل للقوموديا.

36. نعرف توظيف أومبرتو إيكو، في روايته **اسم الوردة**، للبتر الذي أصاب **فن الشعر**.

أشكاله من قصيدة وموشح وزجل. وبعيدا عن الشعر، يحيل على الأمثال والقصص، وخصوصا تلك الواردة في **كليلة ودمنة**، كما يشير إلى «المكتوبات الشرعية»، و«السنن المكتوبة»، وإلى «قصص إبراهيم»، و«حديث يوسف صلى الله عليه وإخوته، وغير ذلك من الأقاصيص التي تسمى مواعظ». لكن كل هذه المعارف والمواد لم تكن لتسعفه في شيء و تيسر له فهم كلام أرسطو. ذلك أن الغائب عن أفقه وأفق معاصريه هو المسرح ؛ فكما هو معروف، لم يكن للقوموديا والطراغوديا وجود ولا مقابل في العربية قبل القرن التاسع عشر. هكذا قام ابن رشد، الذي يجهل كل شيء عن المسرح، بتلخيص كتاب يدور بالذات حول المسرح، فتحدث عن مفاهيم وأنواع غريبة عنه، وفسر **فن الشعر** وهو يعتقد أن الطراغوديا هي المديح والقوموديا هي الهجاء. لكي يفهم هذا الكتاب، كان من اللازم أن ينظر أمامه ولا يلتفت خلفه. ولكنه التفت، فأضاع أوريديس ؛ أضاعها ولم يكترث لذلك، لأنه لم يسبق له أن رآها فلم تشغفه حبا.

هناك من يعتقد أن سوء الفهم، أو التفسير الخاطئ، قد يكون عملا خصبا ومثمرا، يجدد مقاربة النصوص ويؤدي إلى قراءة فريدة مبتكرة. إلا أن هذا لم يكن ليحدث مع سوء الفهم الذي نتحدث عنه، فلقد كان عقيما مجدبا، لم يفتح آفاقا جديدة ولم ينتج سوى قصة هزلية، قصة فيلسوف كبير لم يدرك معنى المأساة والملهاة، قصة قد تبعث على السخرية وتسبب كثيرا من الحرج. إننا اليوم نفهم **فن الشعر**، أو نتخيل أننا نفهمه، على الأقل نعرف ماهية المأساة والملهاة، وماهية العرض المسرحي. أما ابن رشد، فلم يكن يعلم ذلك، ولم يكن حوله من يصوب خطأه ويدله على المعنى الصحيح لهذه المفاهيم.

تثير هذه القصة عند البعض شعورا بالمرارة، وغيظا مكبوتا أمام فرصة ضائعة. لقد كان اللقاء بين الأدب العربي والأدب اليوناني ممكنا، ولكنه لم يحدث. كيف نفسر هذا؟ كيف نفسر عدم اهتمام العرب بالأدب اليوناني، بينما اهتمامهم بالفلسفة اليونانية كان متحمسا وثابتا ؟ لماذا ترجموا أفلاطون وأرسطو، ولم يلتفتوا إلى هوميروس وسوفوكليس؟

كتب الكثير حول هذه المسألة، فقيل مثلا إن العرب وقعوا ضحية «خطيئة الكبرياء». لقد كانوا يعتقدون أن شعرهم بلغ الغاية في الجودة والكمال، فما الداعي والحالة هذه إلى الإهتمام بشعر آخر، ما الداعي إلى ترجمة شعر أجنبي هو بالضرورة دون مستوى

الشعر العربي ؟ هذا التفسير غير مقنع : صحيح أن العرب كانوا يعلون من شأن شعرهم، ولكن كيف يعن لهم أن لا يقيموا وزنا لأشعار وفنون يونانية لا يعرفون عنها شيئا البتة ؟ قد يقال : هنا بالذات توجد نقطة الضعف، في انعدام الإهتمام هذا وما ترتب عنه من إهمال أثيم. تصير خطيئة العرب حينئذ خطيئة الغفلة واللامبالاة. كان من الواجب أن يهتموا بالأدب اليوناني، ولكنهم، ويا للأسف الشديد، لم يفعلوا ذلك ؛ كان المسرح في متناولهم، فأعرضوا عنه بغباء !

بيد أننا إذا ما دققنا في المسألة، يتبين لنا أن الأمر قد يكون بعيدا عن الكبرياء أو اللامبالاة، وأن سببا آخر كان وراء قناعتهم بشعرهم وابتعادهم عن الشعر اليوناني، سببا متعلقا بالترجمة.

لِنعد إلى الموازنة التي عقدها الجاحظ في **كتاب الحيوان** بين الفلسفة اليونانية والشعر العربي. نستنتج منها أن الفلسفة قابلة للترجمة، بينما يستعصي الشعر على النقل. إن ترجمة أفلاطون وأرسطو عملية يمكن أن تتم بدون خسارة تذكر ؛ أما ترجمة الشعر، الذي هو نظم قبل كل شيء، فلا يمكن أن تؤدي إلا إلى نتيجة سيئة سمجة، فقراءة قصيدة مترجمة عملية سخيفة وعديمة الفائدة ؛ ومهما كان جمالها، تصير نسيجا من التفاهات والترهات حين تنقل إلى لسان آخر.

إذا كان الشعر العربي غير قابل للنقل ولا يمكن أن يقرأ أو ينشد إلا في لغته الأصلية، فإن فضله مقصور على العرب وعلى من يتكلم لسانهم ؛ أما غير العرب فلن يتذوقوه ولن ينتفعوا به. ورغم أن الجاحظ لم يذكر ذلك صراحة، فإنه لا شك كان يعتقد أن ما ينطبق على الشعر العربي ينطبق على كل شعر، كيفما كانت لغته. إن جوهر الشعر، أو تعريفه، هو استحالة ترجمته. وبناء على ذلك، لا يمكن قراءة الشعر اليوناني إلا باليونانية. كل شعر مرتبط بلغة ولا يمكن تلقيه وتذوقه إلا في إطارها ؛ فهو أسير اللسان الذي تحقق فيه في البدء، بصفة نهائية. وليس الأمر كذلك فيما يخص الفلسفة التي يمكن تلقيها خارج لغتها الأصلية. فإذا كان لزاما معرفة العربية لقراءة امرئ القيس والنابغة، فليس من الضروري معرفة اليونانية لقراءة أفلاطون وأرسطو.

من الراجح أن ابن رشد كان يشاطر وجهة النظر هذه. على كل حال كان يقرأ الفلاسفة اليونانيين بالعربية، وحسب علمي لم يأسف لكونه يجهل اليونانية، لأن الفلسفة ليست بالضرورة مرتبطة بها، حسب ما ورد عند الجاحظ. ومن جهة أخرى لم يبد أية

رغبة في الإطلاع على الشعر اليوناني الذي هو، تحديدا، لا يقرأ في لغة أخرى[37].

ومع ذلك، فلقد كان قلقا أمام هذا الشعر المجهول في الوقت الذي كان يشرح فيه **فن الشعر**. كان يدرك مقاومة الكتاب له ويصطدم في كل لحظة بعقبة منيعة. وهو وإن أخطأ على نحو مزعج من البداية إلى النهاية، فإنه كان يشعر بأن نص أرسطو يسائله ويتحداه كي يفهمه ويفك ألغازه وطلاسمه. لكن ذلك لم يكن في مقدوره، لأنه كان يجهل الشعر اليوناني الذي لا تتسنى قراءته، كأي شعر ـ لنؤكد ذلك مرة أخرى ـ إلا في لغته الأصلية. ومرة بعد مرة، يتبرم ويضجر، ثم يتخلص من حرج الموقف قائلا إنها أمور تتعلق بأشعارهم وخاصة بهم.
من المعلوم أن أدب اليونان لا يدخل البتة في إطار اهتمامه، أي لا يشكل الغرض الذي سعى إليه في تلخيصه، وقد أعلن عن ذلك منذ الأسطر الأولى : «الغرض في هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسططاليس في الشعر من القوانين المشتركة لجميع الأمم، أو للأكثر، إذ كثير مما فيه من قوانين خاصة بأشعارهم[38]». لكنه لا يصادف إلا الخصوصيات، فيقول مثلا، دون أن ينتبه إلى ما في كلامه من تناقض : «وهذا ما في هذا الفصل من الأمور المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر. وسائر ما يذكر فيه فكله أو جله مما يخص أشعارهم وعادتهم فيها[39]». يبحث عما هو مشترك ولا يجد إلا ما هو خصوصي، أي ما تنفرد به يونان.

لا يهمه كثيرا ما يتميز به الشعر اليوناني، ولا أيضا خصوصية الشعر العربي، ومع ذلك لا مندوحة له من الخوض في الخصوصيات، بل من المقارنة بين الشعرين. فيقول عن أشعار اليونان : «وعادتهم فيها إما أن تكون نسبا موجودة في كلام العرب، أو موجودة في غيره من الألسنة[40]». وهو يميل إلى الإفتراض الثاني، فيوحي بأن العرب ابتعدوا عما هو مشترك بين الأمم، وهذا ما نقرأه في هذا المقطع الغريب : «وكل ذلك خاص بهم وغير موجود مثاله عندنا : إما لأن ذلك الذي ذكر غير مشترك للأكثر من الأمم، وإما أنه عرض للعرب في هذه الأشياء أمر خارج عن الطبع وهو أبين، فإنه ما كان [أرسطو] ليثبت

37. قد يكون من المفيد معرفة موقف أرسطو من ترجمة الفلسفة والشعر. على ما يبدو، لم يكن منشغلا بأشعار الأمم الأخرى ؛ فإذا لم يخني الفهم، فإن كتابه **فن الشعر** مقصور على الشعر اليوناني.

38. «كتاب الشعر»، ص. 201.

39. **نفسه**، ص. 207.

40. **نفسه**، ص. 201.

في كتابه هذا ما هو خاص بهم، بل ما هو مشترك للأمم الطبيعية[41]».

ما كان ليُثبت ما هو خاص بهم ! يقول هذا في الوقت الذي يلاحظ فيه أن **فن الشعر** مشتمل كله أو جله على ما هو خاص بهم. يتسم موقفه بالتردد والحيرة، ولكنه يحسم الأمر في النهاية فيفترض أن الشعر العربي خارج عن الطبع. إنه يفضل اعتبار العادات الشعرية العربية منحرفة ومخالفة للطبع، عوض أن يسلم بأن أرسطو تحدث عن العادات الشعرية اليونانية. وهكذا يصل إلى النتيجة التي لا مفر منها وهي أن ما جاء عند أرسطو مشترك لسائر الأمم، ولا يشذ عنه إلا العرب. إن الشعر العربي - وهو كل ما يملك ابن رشد - خارج عن الإجماع مخالف للمألوف. إن شيئا ما قد عرض للعرب وحال بينهم وأن يكونوا في شعرهم كبقية الأمم. لقد ضلوا سواء السبيل، ومالوا عن الطريق الذي سلكته «الأمم الطبيعية[42]».

وأنا أكتب هذه السطور أشعر بشيء من الخجل ؛ ذلك أنني، وبالرغم مني، أتحدث عن ابن رشد بنوع من الترفع. أشعر بالخجل لأنني أعرف ما كان يجهله ! ثم من ذا الذي يكون في مأمن من الخطأ عندما يطنب في الحديث عن أخطاء من سبقوه ؟ لهذا أجدني أرتاب من نفسي وأتساءل : ترى ما هو الخطأ الشنيع الذي ارتكبته، بدون شعور مني، في الوقت الذي تحدثت فيه عن خطأ ابن رشد ؟ ولعل الإرتياب نفسه راود بورخيس عندما أنهى قصته، «بحث ابن رشد»، قائلا : «تذكرت ابن رشد الذي لم يستطع مطلقا، وهو منغلق في مجال الإسلام، أن يدرك معنى كلمتي تراجيديا وكوميديا. حكيت الحدث، وفيما كنت أتقدم شعرت بما يحتمل أن يكون ذلك الإله الذي ذكره (بورتُن) قد شعر به إذ عين لنفسه أن يخلق ثورا فخلق جاموسة. شعرت أن الأثر يسخر مني، وأن ابن رشد، حينما أراد أن يتخيل ما هي المسرحية دون أن يرتاب فيما هو المسرح، لم يكن أكثر عبثا مني أنا الذي أريد تخيل ابن رشد دون أن تكون لدي مادة عنه عدا ذلك النـزر اليسير الموجود لدى (رينان) و (لين) و (آسين بلاثيوس)[43]».

41. **نفسه**، ص. 246.

42. لا أدري بالضبط ما يقصد ابن رشد بهذه العبارة الغامضة.

43. بورخيس، «بحث ابن رشد»، ضمن **المرايا والمتاهات**، ترجمة إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء، دار توبقال، 1987، ص. 27. وأشير إلى أنني كتبت مقالا عن هذه القصة تحت عنوان «بورخيس وابن رشد» (بالفرنسية).

بين الحركة والسكون

«طوبى لمن قام مثل أوديسيوس بسفر جميل،
أو لذلك الذي فاز بالخصلة الذهبية،
ثم عاد وقد اغتنى حنكة وحكمة،
ليعيش بين ذويه ما تبقى من عمره».
دوبِيلي

عند مغادرته لجزر المالديف، وفي طريقه إلى بلاد المعبر، مر ابن بطوطة بجزيرة صغيرة، «ليس بها إلا دار واحدة فيها رجل حائك، له زوجة وأولاد ونخيلات نارجيل، وقارب صغير يصطاد فيه السمك [...]. فغبطت والله لذلك الرجل، ووددت أن لو كانت تلك الجزيرة لي فانقطعت فيها إلى أن يأتيني اليقين».

هذا الحائك رجل بسيط يعيش عيشة تكاد تكون فطرية في جزيرته المنعزلة، فهو يقتات مما تنتجه النخيلات ومما يجود به البحر، وبحكم مهنته ينسج بنفسه ما يستتر به، ثم إنه ينعم بحياة مطمئنة بين زوجته وأولاده، وهو قانع بنصيبه، لا يحتاج إلى أحد، ولا يكدر صفو حياته هم. إنها صورة للسعادة وراحة البال، ولهذا غبطه ابن بطوطة، وتمنى لو تيسر له أن يكون مثله. والحال أن هذه الأمنية ليست بعيدة المنال، فلم لا يستقر

صاحبنا في إحدى جزر المالديف التي تعد بالمآت ويقضي فيها ما تبقى من عمره في طمأنينة وهناء ؟ لقد كان يعلم علم اليقين أنه لن يستطيع ذلك، وأن وضعيته مختلفة، وأن ما سطره لنفسه من سلوك يتناقض تماما مع سلوك الرجل الحائك. وبالمناسبة فلقد كان حينئذ على متن سفينة مع نسائه وجواريه وخدامه، وكان قد عقد العزم على الإستيلاء على الحكم في المالديف بمساعدة عساكر ملك بلاد المعبر...

العيش في جزيرة، أو في مكان منعزل، يعني العيش في كنف أسرة صغيرة والتمتع بحياة عادية. وهذا ما لم يتحقق لابن بطوطة إلا مرة واحدة، في البداية، أي قبل الرحلة، عندما كان بطنجة بين أهله وذويه. وليس من الصدفة، عند ذكر مغادرته لمدينته وشروعه في السفر، أن ترد في النص صورة «مفارقة الطيور للوكور». لقد فارق وكره الأصلي ولم يعد إليه ؛ فالجزيرة بالنسبة إليه، فردوس مفقود لا أمل في الرجوع إليه.

ولقد حاول عدة مرات، وعبثا، أن يستقر في هذا المكان أو ذاك. ففي عبادان زار شيخا كبيرا، فتاقت نفسه إلى المكوث بجانبه : «وهجس في خاطري الإقامة بقية العمر في خدمة ذلك الشيخ، ثم صرفتني النفس اللجوج عن ذلك». وفي إحدى مدن اليمن، خالط جماعة من الفقراء المنقطعين إلى العبادة، ففكر في الإنضمام إليهم : «ولقد أردت الإقامة معهم باقي عمري ولم أوفق إلى ذلك». وعندما طاف بجبل طارق، راوده الهاجس نفسه : «وددت أن لو كنت ممن رابط به إلى نهاية العمر».

إنه كل مرة يغبط أولئك الذين اختاروا الإستقرار وخلدوا إلى الراحة، ولكنه لا يفلح في الإقتداء بهم، فلا مندوحة له من الإستجابة لرغبته الدفينة في التجوال اللامحدود. الحركة والسكون، الإنتقال والإستقرار، الظهور والخفاء : نزعتان تتجاذبانه، لكن الحركة أشد قوة، فهي مبتغاه ومقصده الأسنى. وهذا ما تكهن به أول شيخ لقيه، وكان ذلك في مصر، فقال له : «أراك تحب السياحة والجولان في الأرض». وابن بطوطة يؤكد ذلك باعتزاز كبير : «فلقد بلغت بحمد الله مرادي في الدنيا، وبلغت من ذلك ما لم يبلغه غيري فيما أعلمه».

رغم فترات سكون غير قليلة، فإنه لج في السياحة وأبى أن ينصرف عنها، السياحة بمعنى زيارة الأولياء والزوايا والرباطات وقبور الصالحين. بأية صفة، بأي رسم يسيح في الأرض ؟ إنه كثيرا ما يصحب الطلبة والفقراء خلال تنقلاته، وبهذا النعت ينزل في الزوايا ويستضاف بها ؛ وأحيانا يوصف بالفقيه... كان هذا، إجمالا، حاله قبل أن يطأ

أرض الهند، أما بعد ذلك فإن كل شيء سيتغير. سيظل حقا يزور الأولياء والصالحين، ولكن لقاءه بهم سيكتسي صبغة ثانوية، لأنه سيدخل عهدا جديدا ولأن مدار حياته سيصبح خدمة الملوك والسلاطين.

إذا استعرضنا رحلته، نلاحظ أن التحول حدث في الواقع قبل أن يلج بلاد الهند، فهناك علامات توحي بأنه كان يرغب في لقاء الملوك والتقرب إليهم. إلا أن لقاءه بهم لم يبدأ إلا عندما فارق الأقطار التي تتكلم بالعربية. فعند وصفه لهذه الأقطار يتحدث عن ملوكها ويورد أخبارهم، ولكنه لا يراهم إلا نادرا (سلم على سلطان اليمن الذي يجلس لعامة الناس يوم الخميس). والعجيب أن ابن بطوطة، ما أن يتخطى البلاد العربية، حتى يصير محط عناية من قبل السلاطين الذين يستقبلونه ويكرمونه ؛ ولعل لاختلاف اللغة ارتباطا بهذه الظاهرة. واللافت للنظر أيضا أنه عند رجوعه من رحلته لم يحظ في البلدان العربية التي مر بها بلقاء مع سلاطينها[44]...

من المعلوم أن قمة ما وصل إليه كان في الهند، حيث مكث عدة سنوات، وقد قصدها من أجل خدمة سلطانها محمد شاه تغلق، وهذا ما أعلنه صراحة لأتباع هذا السلطان : «وسألوني لماذا قدمت، فأخبرتهم أني قدمت للإقامة في خدمة خوند عالم، وهو السلطان». ومن الملاحظ أن عبارة «الإقامة في خدمة...»، سبق لابن بطوطة أن استعملها عند حديثه عن الشيخ الذي زاره في عبادان وتمنى المكوث بجانبه. هكذا انتقل من خدمة الأولياء إلى خدمة الولاة. وفي هذا الإطار يمكن تقسيم رحلته إلى قسمين : القسم الأول يتمركز حول زيارة الشيوخ، والقسم الثاني حول زيارة الملوك.

انتصرت نزعة الظهور إذن في وقت ما، وخمدت نزعة الخفاء وانطفأت، ولم يعد سرا أنها نزوة عابرة ومجرد أمنية، أمنية لا تتحقق إلا عندما لا يكون هناك اختيار ثان. ومثالا على ذلك ما حدث لابن بطوطة في الهند، فلقد عينه سلطانها قاضيا بدهلي وأغدق عليه الأموال، ولكنه غضب عليه يوما وهم بعقابه، «فأمر أربعة من عبيده بملازمتي بالمشور، وعادته متى فعل ذلك مع أحد قلما يتخلص [...]. ولما كان بعد مدة انقطعت عن الخدمة، ولازمت الشيخ [...] كمال الدين عبد الله الغاري، وكان من الأولياء [...].،،،،،،مك، وانقطعت إلى خدمة هذا الشيخ، ووهبت ما عندي للفقراء والمساكين [...]. وظهر لي من نفسي تكاسل بسبب شيء بقي معي، فخرجت عن جميع ما عندي

44. خلال رحلته، تعلم الفارسية والتركية.

من قليل وكثير، وأعطيت ثياب ظهري لفقير ولبست ثيابه».

إلا أنه، وكما هو متوقع، سرعان ما يعود إلى خدمة محمد تغلق : «ولما كملت لي أربعون يوما بعث إلي السلطان خيلا مسرجة، وجواري وغلمانا وثيابا ونفقة. فلبست ثيابه وقصدته. وكانت لي جبة قطن زرقاء مبطنة لبستها أيام اعتكافي، فلما جردتها ولبست ثياب السلطان أنكرت نفسي. وكنت متى نظرت إلى تلك الجبة أجد نورا في باطني، ولم تزل عندي إلى أن سلبني الكفار في البحر. ولما وصلت إلى السلطان زاد في إكرامي على ما كنت أعهده، وقال لي : إنما بعثت إليك لتتوجه عني رسولا إلى ملك الصين، لأني أعلم حبك في الأسفار والجولان». الإنتقال من خدمة الشيخ إلى خدمة السلطان يواكبه تغيير في الزي واللباس، وبتجرده من جبة القطن يفقد ابن بطوطة، حسب تعبيره، النور الذي كان يجده في باطنه ويتحول إلى شخص آخر («أنكرت نفسي»). وإن ما يلفت الإنتباه أنه حاول، بمعنى من المعاني، التوفيق بين النـزعتين اللتين تتجاذبانه، فكان يجوب أقطار الأرض ومعه الجبة لا تفارقه إلى أن سلبت منه.

* * *

هل كان يفكر في الرجوع إلى بلاده؟ هل كان يتوق إلى العودة إلى مسقط رأسه، إلى الوكر أو «الجزيرة» التي نشأ فيها ؟ من المفيد أن نذكر هنا مشهدا له في الصين : «لما كنت بصين كلان سمعت أن بها شيخا قد أناف على مائتي سنة [...]، وأنه ساكن في غار بخارجها يتعبد فيه. فتوجهت إلى الغار فرأيته على بابه، وهو نحيف شديد الحمرة عليه أثر العبادة ولا لحية له. فسلمت عليه، فأمسك يدي وشمها وقال للترجمان : هذا من طرف الدنيا كما نحن من طرفها الآخر». لقد تعرف الشيخ على أصل ابن بطوطة من خلال شمه ليده ؛ فكأن الأرض التي ينشأ فيها المرء تترك أثرا أو علامة على الجلد، تطبع الجسد بنفحة تدوم مدى الحياة. إن لقاء ابن بطوطة بالشيخ الصيني لقاء بين طرفي العالم، بين طرفي الدنيا، بين المغرب والمشرق، وإنه لشيء عجيب أن تجتمع الشمس المشرقة بالشمس الغاربة في مكان ما بالصين، وفي وقت واحد...

على الرغم من إعجاب ابن بطوطة بعمران الصين وبمهارة الصينيين وإتقانهم للصناعات، فإنه لم يكن راضيا عن المقام بينهم : «وبلاد الصين على ما فيها من الحسن لم تكن تعجبني، بل كان خاطري شديد التغير بسبب غلبة الكفر عليها. فمتى خرجت عن منزلي رأيت المناكير الكثيرة، فأقلقني ذلك حتى كنت ألازم المنزل فلا أخرج إلا

لضرورة. وكنت إذا رأيت المسلمين بها، فكأني لقيت أهلي وأقاربي». التعارض بين الإسلام والكفر يقابله تعارض بين المنـزل وما يوجد خارجه، تعارض بين الألفة والغرابة. يرمز المنـزل إلى الأصل، إلى ما اعتاده ابن بطوطة وتربى عليه، وملازمته تعني حماية النفس من إغراءات العالم الخارجي والتشبث بالقيم المعهودة. لكن الغريب أن ابن بطوطة يتحدث عن الإنغلاق والإنكماش بينما هو قد جال في الصين طولا وعرضا...

لعل ذكر المنـزل والأهل والأقارب ينم عن رغبة غامضة في العودة إلى الموطن الأصلي، وللإشارة فهذه أول مرة في الرحلة تبـرز فيها هذه الرغبة. ومباشرة قبل كلامه عن المنـزل، يروي ابن بطوطة لقاءه بشخص من سبتة استقر في الصين : «وبينما أنا يوما في دار ظهير الدين القرلاني، إذا بمركب عظيم لبعض الفقهاء المعظمين عندهم، فاستؤذن له علي وقالوا : مولانا قوام الدين السبتي. فعجبت من اسمه، ودخل إلي. فلما حصلت المؤانسة بعد التحية سنح لي أني أعرفه، فأطلت النظر إليه، فقال : أراك تنظر إلي نظر من يعرفني ؟ فقلت له : من أي البلاد أنت ؟ فقال : من سبتة. فقلت له : وأنا من طنجة. فجدد السلام علي، وبكى حتى بكيت لبكائه. قوام الدين السبتي هذا استطاع الإندماج في المجتمع الصيني، ورغم دموعه المنهمرة شوقا إلى بلاده، فالظاهر من شأنه أنه لم يكن يفكر في العودة إليها. أما ابن بطوطة فلم يقو على الإندماج أو لم يرغب فيه ؛ ولعل عدم تمكنه من لقاء القان الكبير، أو السلطان، من الأسباب التي حدت به إلى مغادرة الصين.

غادر إذن طرف الدنيا ليتجه إلى الطرف الآخر. لكنه لم يكن مقتنعا بذلك تمام الإقتناع، فعند وصوله إلى جنوب الهند، حدثته نفسه بالإتصال من جديد بالسلطان محمد تغلق : «وأردت العودة إلى دهلي، ثم خفت من ذلك» (وسبب خوفه أنه أضاع، بسبب هيجان البحر، الهدية التي كان مكلفا بحملها إلى سلطان الصين). فمن الراجح أنه عاد إلى المغرب بعد أن ضاق به الحال ويئس من الحظوة عند سلطان الهند وغيره.

* * *

ما هو مؤكد على كل حال أنه لو لم يعد إلى بلاده، لما ألف رحلته ؛ فإنجاز كتابه لم يكن ليتحقق إلا وهو بين أهله وأقاربه، إذا ما سلمنا بأن تأليف رحلة لا يتم بصفة عامة في فضاء الغربة، وإنما في «المنـزل». وهناك بعض المؤشرات توحي بذلك في أقوال ابن بطوطة، ففي القسطنطينية يلتمس من ملكها ما يلي : «وطلبت منه أن يعين من يركب معي

بالمدينة في كل يوم حتى أشاهد عجائبها وغرائبها و**أذكرها ببلادي**، فعين لي ذلك». لا يعتبر ابن بطوطة مشاهدة القسطنطينية هدفا في حد ذاته، فغرضه الأساس هو ذكر ذلك وتبليغه إلى ذويه إثر عودته إليهم ؛ فالرغبة في السفر لا تنفصل عن الرغبة في روايته. ليس للجولان قيمة كبيرة إذا لم يتحول إلى سرد، إذا لم ينقل إلى مستمعين أو قراء.

وهكذا تتحول مشاهدات ابن بطوطة إلى روايات، فيحدث مثلا ملك القسطنطينية عن الأماكن التي زارها : «وسألني عن بيت المقدس وعن الصخرة المقدسة وعن القمامة وعن مهد عيسى وعن بيت لحم وعن مدينة الخليل عليه السلام، ثم عن دمشق ومصر والعراق وبلاد الروم، فأجبته عن ذلك كله [...] ، فأعجبه كلامي». وإن ما جرى له مع ملك القسطنطينية يتكرر مع ملوك آخرين، فهو يروي لهم أسفاره، ويحدثهم عن السلاطين الذين اتصل بهم، ويصف لهم البلدان التي مر بها. لقد صار، بمعنى ما، راويا متجولا.

هل كان ابن بطوطة يفكر آنذاك في كتابة رحلته ؟ لما عاد إلى المغرب أخذ يروي للناس أسفاره شفويا، ولعله كان قانعا بهذه الطريقة في التبليغ. ولكنه يعلمنا أنه كانت له تقييدات، ففي بخارى زار قبور علمائها، وعليها «أسماؤهم وأسماء تصانيفهم. وكنت قيدت من ذلك كثيرا، وضاع في جملة ما ضاع لي لما سلبني كفار الهند في البحر». ومعلوم أن الرحلة، في صيغتها النهائية، من تصنيف ابن جزي، لكن الذي استرعى انتباه الباحثين أن ابن جزي يعلن أنه اعتمد على تقييد مسهب لابن بطوطة، فيقول في خاتمة الكتاب : «انتهى ما لخصته من تقييد الشيخ أبي عبد الله محمد بن بطوطة». قد نأسف لضياع هذا التقييد الذي يشكل الرواية الأصلية للرحلة، ولكن لو قدر له البقاء لما كانت له، على الأرجح، إلا قيمة وثائقية. فليس لابن بطوطة تكوين أدبي يؤهله للكتابة العالمة، ولهذا كان من اللازم أن يستعين بابن جزي لتدوين رحلته.

فابن جزي قام من جهة بتلخيص التقييد، ومن جهة أخرى أضفى عليه صبغة أدبية؛ بعبارة أخرى، قام بترجمته. لقد اعتمد على نص مكتوب، أملاه ابن بطوطة بأمر من السلطان أبي عنان : «ونفذت الإشارة الكريمة بأن يملي ما شاهده في رحلته من الأمصار وما علق بحفظه من نوادر الأخبار»، وأغلب الظن أن ما أملاه ابن بطوطة كان يفتقر إلى الرونق والطلاوة، مما دفع أبا عنان إلى إصدار أمره لابن جزي «أن يضم أطراف ما أملاه الشيخ أبو عبد الله من ذلك». فابن بطوطة، على ما يبدو، لم يمل رحلته لابن جزي، وإنما

لأحد النساخ، وهذا الإملاء هو النص الذي اشتغل عليه ابن جزي وتولى تنقيحه وتهذيبه ومنحه شكله النهائي.

بعد إملائه لكتابه انقطعت أخبار ابن بطوطة. ترى ماذا فعل بعد ذلك ؟ سبق أن قلنا إن الصراع بين السكون والحركة في مسيرته يحسم كل مرة بانتصار الحركة. ومع ذلك فإن الخمول الذي اكتنفه خلال السنوات الأخيرة من حياته يقود إلى الإعتقاد أن السكون انتصر في النهاية وأن الخفاء تغلب. هل يعني هذا أنه، تحقيقا لرغبة قديمة، انكمش على نفسه في زاوية من الزوايا أو رباط من الرباطات، وخدم أحد الشيوخ، واستمر على هذه الحال إلى أن وافته المنية ؟ هل نجح أخيرا في الإنقطاع عن الدنيا ففارق أهلها وقضى ما تبقى من عمره معتكفا على العبادة ؟

كل ما نعلم، استنادا إلى ما أورده ابن حجر في **الدرر الكامنة**، أن ابن بطوطة توفي وهو متول للقضاء في مدينة مغمورة من مدن المغرب ؛ هذا كل ما نعلم عن مآله بعد تدوينه لرحلته. ولا يسعنا إلا أن نفترض أنه نجح أخيرا في التزام السكون الذي لم يوفق إليه من قبل، وفي التزام الصمت التام، فلم يوجد ابن جزي ثان لتدوين ما جرى له أثناء هذه الفترة، ولم يكن ينبغي أن يوجد، لأن قمة الإنقباض والتجرد أن لا يذكرك أحد ولا يسعى إلى التعريف بك. وإن كان ابن بطوطة لم يعتصم بزاوية أو رباط، فإنه، بتوليه القضاء في مكان بعيد عن الحواضر، قد لجأ أخيرا إلى «جزيرة» شبيهة بتلك التي مر بها يوما، وشاهد فيها الرجل الحائك الذي اختار نمط عيش قوامه القناعة والكفاف.

التصاويـر

لو عاش ابن بطوطة في القرن التاسع عشر، لما خطر بباله أن يسافر لا إلى بلاد الهند ولا إلى بلاد الصين، ولتوجه حتما إلى أوروبا، إلى قارة لم يهتم بها ولم يولها اعتبارا كبيرا في رحلته. ومن سخرية الأقدار، كما لاحظ ذلك أحد الدارسين، أن هذه القارة التي نفر منها هي التي اكتشفته واعتنت به أيما عناية[45].

خلال زيارته للأندلس، مر بمدينة مربلة : «ووجدت بها جماعة من الفرسان متوجهين إلى مالقه، فأردت التوجه في صحبتهم، ثم إن الله تعالى عصمني بفضله، فتوجهوا قبلي، فأسروا في الطريق». بسبب تأخره عن الركب، سلم ابن بطوطة من الأسر، لكن «العدو» ظل متربصا به لمدة قرون، فأسره في القرن التاسع عشر، وبالضبط سنة 1853 عندما بدأ صدور رحلته مترجمة إلى الفرنسية.

طيلة تجواله في آسيا وإفريقيا، شاهد أشياء غريبة، ولكن اندهاشه أمامها ظل محدودا. ذلك أن المقارنات الصريحة أو الضمنية التي يعقدها بين بلاده والبلدان الأخرى تستند عادة إلى محور عمودي، أي أن الظاهرة التي يصفها تتميز بالكثرة أو القلة بالنسبة إلى ما هو معهود في المغرب. وهكذا فإن «دجاج الصين وديوكها ضخمة جدا،

45. روس إ. دن، **مغامرات ابن بطوطة** (بالإنجليزية)، ص. 317.

أضخم من الإوز عندنا. وبيض الدجاج عندهم أضخم من بيض الإوز عندنا. وأما الإوز عندهم فلا ضخامة لها. ولقد اشترينا دجاجة فأردنا طبخها، فلم يسع لحمها في برمة واحدة، فجعلناه في برمتين. ويكون الديك على قدر النعامة».

لكن الإرتسام يختلف عندما يتعلق الأمر بالتصوير : «وأما التصوير فلا يجاريهم أحد في إحكامه من الروم ولا سواهم، فإن لهم فيه اقتدارا عظيما». الصينيون أعظم من الروم في هذا الفن، ورغم هذا التفوق فالمقارنة ممكنة جائزة بين الأمتين. ولكنها لا تجوز على الإطلاق بالنسبة إلى المغرب. في هذه الحالة لا يمكن وصف الظاهرة في إطار محور عمودي، وإنما في إطار محور أفقي، أي محور اختلاف جوهري لا يسمح بأية مقارنة[46]. وهذا ما يفسر شعور ابن بطوطة بالغرابة الشديدة أمام التصاوير الصينية : «ومن عجيب ما شاهدت لهم من ذلك، أني ما دخلت قط مدينة من مدنهم ثم عدت إليها، إلا ورأيت صورتي وصورة أصحابي منقوشة في الحيطان والكواغد، موضوعة في الأسواق. ولقد دخلت إلى مدينة السلطان فمررت على سوق النقاشين، ووصلت إلى قصر السلطان مع أصحابي ونحن على زي العراقيين، فلما عدت من القصر عشيا مررت بالسوق المذكورة، فرأيت صورتي وصور أصحابي منقوشة في كاغد قد ألصقوه بالحائط. فجعل الواحد منا ينظر إلى صورة صاحبه، لا تخطئ شيئا من شبهه. وذكر لي أن السلطان أمرهم بذلك، وأنهم أتوا إلى القصر ونحن به، فجعلوا ينظرون إلينا ويصورون صورنا ونحن لم نشعر بذلك، وتلك عادة لهم في تصوير كل من يمر بهم. وتنتهي حالهم في ذلك إلى أن الغريب إذا فعل ما يوجب فراره عنهم، بعثت صورته إلى البلاد وبحث عنه، فحيثما وجد شبه تلك الصورة أخذ».

إذا كان المحور العمودي سائدا في الرحلة القديمة، فإنه يختفي بدرجة كبيرة في الرحلات التي تصف أوروبا في القرن التاسع عشر. إن ما شاهده رفاعة الطهطاوي وفارس الشدياق وغيرهما في فرنسا أو إنجلترا يختلف كلية عما ألفوه في بلدانهم، وبالتالي فإن حديثهم يتم في الغالب في إطار محور أفقي[47].

* * *

46. يجد القارئ إيضاحات عن هذين المحورين، في مقال إفلين بيرج-فيتز، «النمط والفرد في أوتوبيوغرافيا القرون الوسطى».

47. وبموازاة مع ذلك، فإن مفهوم «التأخر التاريخي» لم يكن له معنى عند ابن بطوطة، بينما يفرض نفسه بصفة أو بأخرى في الرحلات المدونة خلال القرن التاسع عشر.

في 13 دجنبر 1845، غادرت بعثة مغربية مدينة تطوان، متوجهة إلى فرنسا قصد تسليم رسالة من السلطان عبد الرحمان إلى الملك لويس فيليب. استقل أعضاء البعثة باخرة حملتهم إلى مارسيليا، ومن ثم ركبوا العربة إلى مدينة أورليان، حيث امتطوا القطار إلى باريس التي حلوا فيها يوم 28 دجنبر. وخلال الثلاثة وخمسين يوما التي قضوها بعاصمة فرنسا، استقبلهم لويس فيليب وشخصيات أخرى، كما تسنى لهم مشاهدة مآثر باريسية كحديقة التجارب، والبانطيون، ومتحف اللوفر، والقصر الملكي، والتويلري، علاوة على قصر فيرساي ؛ وأثناء تجوالاتهم كان يرافقهم ترجمان اسمه أليكس دو غرانج. وبعد العودة إلى المغرب، ألف محمد الصفار، وكان من بين أعضاء البعثة، رحلة دون فيها مشاهداته وارتساماته[48].

غني عن القول إن الصفار يتحدث عن فرنسا، ولكنه، بصفة مباشرة أو غير مباشرة، يتحدث أيضا عن المغرب. فمواطنوه هم قراءه الضمنيون، ومنذ الأسطر الأولى للكتاب يبرز التعارض بقوة بين «**نحن**» و «**هم**» ؛ فكيفما كانت الظاهرة التي يصفها، فإنه يقيم موازنة بين البلدين. وطبعا عندما يتعلق الأمر بمؤسسات أو باختراعات غير معروفة لدى المغاربة، كالقطار، والمسرح، والتلغراف، والطباعة، والصحافة، والغرفتين، فإن الموازنة لا يمكن أن تعقد. في هذه الحالة، يتخذ الصفار نبرة تعليمية ويقدم شروحا ضافية عن تلك المستحدثات، وكثيرا ما يبدأ عرضه بعبارة «إعلم أن». أما حين يتحدث عن اللباس، والعملة، وهندسة البيوت، وطريقة السفر، والأطعمة، وآداب الأكل، فإن الموازنة واردة، ضمنيا في أغلب الأحيان، إذ لا حاجة للصفار بالتذكير بأمور يعرفها قراءه. ولعله لم يكن أيضا يرغب في عقد مقارنات صريحة، حتى لا يتورط في إصدار أحكام قد تكون غير مناسبة أو ليست في صالح مواطنيه.

كان الصفار ضمن البعثة لأن السلطان أوصى سفيره عبد القادر أشعاش أن يصحب معه أحد العلماء : «ولابد لك من عالم يقيم أمر الدين من صلاة وقراءة، وما يعرض من جوانب أحبارهم، فإنهم يبحثون المسلمين كثيرا، عموما وخصوصا في أمور الإعتقادات والديانات[49]». إن الدور المنوط بالصفار هو إشباع الفضول الديني المفترض عند

48. **صدفة اللقاء مع الجديد، رحلة الصفار إلى فرنسا**. لقد استفدت كثيرا من مقدمة سوزان ميلار ومن هوامشها على نص الرحلة.

49. يجد القارئ في مقدمة سوزان ميلار (ص. 30) نص الرسالة السلطانية التي عين بموجبها عبد القادر أشعاش مبعوثا إلى فرنسا.

الفرنسيين، وهو فضول لا تحدد الرسالة السلطانية بواعثه وحوافزه. لكن، وعلى ما يظهر، لم يهتم أحد في فرنسا بديانة الوفد المغربي، أو على الأقل لم يعمل أي من الجانبين على إثارة قضايا عقائدية أو كلامية. ومع ذلك فإن جدالا خفيا لا يخلو من مخاتلة يفرض نفسه في كل صفحة من صفحات الكتاب.

إن ما أذهل الصفار هو الصورة. فما أن وطئت قدمه أرض فرنسا حتى داهمه فيض عارم من التصاوير والتماثيل. ويشكل الصليب حجر العثرة، منذ أن شاهده لأول مرة في مدينة إكس: «ورأينا لهم بها صليبا عظيما في ميدان بطرفها، وصورته خشبة قائمة معترضة في رأسها قطعة خشب صغيرة، وعليها صورة رجل مصلوب مجرد من ثيابه، ما عدا ثوبا سترت به عورته. فهالنا منظره وأفزعتنا رؤيته، وظننا أنه صاحب جناية علقوه، إذ لا يشك من رآه أنه آدمي مصلوب. فسألت عن ذلك، فأخبروني أنه معبودهم وصليبهم الذي يعبدونه، وهم يزعمون أنه عيسى أي صورته مصلوبا. ولا شك أنهم يعتقدون إلاهيته كما أخبر عنهم القرآن العزيز، ولا شك في كذب زعمهم وبطلان معتقدهم».

هناك في الواقع صدمتان في هذا المشهد : فمن جهة فإن صلب المسيح اعتقاد ينكره الصفار وأصحابه ؛ ومن جهة ثانية فإن صورة خشبية بدت لهم وكأنها شخص من لحم ودم «وظننا أنه صاحب جناية علقوه !» إن هلعهم له مبرره على أي حال، فهي المرة الأولى التي يرون فيها صليبا، بل تمثالا، ومعلوم أن فن النحت والتصوير يقتضي تربية للنظر، وهو ما لم يكن متوفرا لأعضاء البعثة. وليس هذا كل ما في الأمر : إن هذا الوهم يذكر بالوهم الذي أضل أعداء المسيح حين صلبوا شخصا آخر مكانه. فالإلتباس الذي حصل للصفار وأصحابه مماثل للإلتباس الذي حصل لأولئك الذين ظنوا أنهم صلبوا المسيح : في الحالة الأولى، يبدو تمثال من خشب شخصا آدميا ؛ وفي الحالة الثانية، يظن بشخص أنه المسيح. فكأن الخطأ الذي حصل في القدس قبل قرون عديدة يتكرر ويتجدد في ساحة بمدينة إكس.

لتحاشي الهزة الإنفعالية التي داهمته، يذكر الصفار آيات قرآنية وأحاديث نبوية تؤكد أن المسيح لم يصلب، ثم يضيف أنه خلال مقامه بفرنسا رأى عدة صور لعيسى وأمه مريم : «ويصورون صورة عيسى في زعمهم على أشكال، تارة رجلا كبيرا وتارة صبيا صغيرا وحده أو في حجر مريم أو في يدها، وفي الكنيسة يصلون لهما معا [...] وما زادتنا رؤية ذلك إلا تبصرا بكفرهم واطلاعا على إبطال معتقدهم وسخافة عقولهم.

فالحمد لله الذي هدينا للملة الحنيفية». والملاحظ أنه لا يرفض فقط الصور التي تحمل دلالة دينية، وإنما أيضا الصور ذات المحتوى الدنيوي، ويتجلى هذا النفور على الخصوص أثناء زيارته لمتحف اللوفر : «والحاصل هو قصر مشيد ضخم ظريف مزخرف، لولا كثرة ما فيه من التصاوير فإنها تقبح حسنه».

وعلى الرغم من ذلك، فإن «عبدة الأوثان، القائلين بالأبوة والبنوة»، أقوياء أشداء، يتمتعون بخيرات جمة، ويعيشون في غضارة ورخاء. ولا يملك الصفار إلا أن يسلم بذلك، فيؤكده في كل مناسبة وبشتى الصيغ. وطبعا فإن ذكرى هزيمة إسلي (1844) حاضرة في الكتاب، وإن بصفة خفية. وتتجلى الحسرة الممضة عندما يدعى المغاربة لمشاهدة عرض عسكري : «أمر لنا السلطان بسرد العساكر، واستدعانا للفرجة فيها مبالغة في إكرامنا والإعتناء بنا ظاهرا، لأنه لا يفعل ذلك إلا لمن هو عنده في حظوة، وزيادة في تبكيتنا والتنكيت علينا باطنا». ولقد تمكن لويس فيليب من إنجاز ما رسمه : «ومضوا وتركوا قلوبنا تشتعل نارا، لما رأينا من قوتهم وضبطهم وحزمهم وحسن ترتيبهم، ووضعهم كل شيء في محله، مع ضعف الإسلام وانحلال قوته واختلال أمر أهله. وفي طريق العودة، أحس المغاربة أيضا بالهوان عندما مروا بمدينة تولون، فطلب منهم الصعود إلى سفينة حربية، وقام البحارة بمناورات عسكرية وباستعراض قوة «مما هو في الظاهر فرحة، وفي الباطن تخويف وقرحة، مع أننا والحمد لله لا نخافهم وإنما نخاف الله». ومن السخرية المريرة أن هذه السفينة كانت قد قصفت مدينة طنجة قبل سنتين من ذلك التاريخ، إلا أن الصفار لم يكن يعلم ذلك[50]...

وفضلا عن العلاقة التي يقيمها بين المغرب وفرنسا، فإن الصفار يعقد موازنة بين المسلمين والمسيحيين، يستخلص منها أن العالم الإسلامي في موقف ضعف ونقص. نحس عنده إلحاحا على فكرة التعارض بين الإسلام وأوروبا، وهو موضوع سيكون له فيما بعد شأن وأي شأن ! لكنه لا **يسمي** أوروبا، فهل كان لا يرى فيها إلا معقلا للمسيحية؟ هل تتحدد أوروبا في نظره بديانتها ؟ إن في كلامه ترددا وتذبذبا فيما يخص هذه القضية. فهو أحيانا يربط الفرنسيين، موضوع خطابه، بالمسيحية، ولكنه في مناسبات أخرى، يفصل منجزاتهم عن الدين : «ولو رأيت سيرتهم وقوانينهم لتعجبت منها غاية العجب، مع كفرهم وانمحاء نور الإيمان من قلوبهم». فليست العقيدة هي التي تفسر

50. نفسه، ص. 44، الهامش رقم 58.

تفوقهم العسكري : «وما أقدرهم على الحروب وما أقواهم على عدوهم، لا بقلوب ولا بشجاعة ولا بغيرة دين، إنما ذلك بنظامهم العجيب وضبطهم الغريب، واتباع قوانينهم التي هي عندهم لا تنخرم». وهذه المزية لا تتجلى في الشؤون الحربية فحسب، وإنما أيضا في ميادين أخرى كالزراعة والتجارة والصناعة، وفي مختلف مظاهر الحياة الإجتماعية.

إضافة إلى الحس التنظيمي، يمتاز الفرنسيون عند الصفار بما يمكن نعته بإرادة المعرفة، وبالرغبة في السيطرة على الزمان والمكان. فهو يخصص فصلا مطولا للحديث عن «الكوازيط» التي «تجد فيها أخبار باريس وسائر بلاد الفرنسيس، وأخبار بلاد النصارى كلها وبلاد المشرق والمغرب والبر والبحر». ويؤكد أن «الكوازيط عندهم من أهم المهمات، حتى أن أحدهم قد يصبر على الأكل والشرب ولا يصبر على النظر في الكازيطة». وتواكب إرادة المعرفة إرادة الجمع والتكديس، جمع أشياء مصدرها أماكن بعيدة وأزمنة غارفة في القدم. في حديقة التجارب، يتعجب الصفار من وجود ما لا يحصى من النباتات والحيوانات، جلبها الفرنسيون من كل القارات، بل من مختلف الأزمنة، ولا يستطيع، في أكثر الأحوال، تسميتها. إنه مرتبك لعجزه عن إطلاق تسمية على الأشياء التي تزخر بها الحديقة، ولا يخفى علينا سر ارتباكه : ذلك أن القدرة على التسمية تعادل الهيمنة وتعني السيطرة على العالم.

ثم إنه، دون أن يعلن ذلك، يحس بوجود علاقة عميقة بين حديقة التجارب و«دار كتبهم» (أي ما يعرف حاليا بالمكتبة الوطنية). ففي هذا الفضاء الزاخر بالمعرفة، وبما لا يحصى من المصنفات، تتجاور اللغات على اختلافها، والثقافات على تباينها. إن دمج كل الألسنة، أو **الأسماء كلها**، والإعتناء الشديد بها، يخضع للمبدأ نفسه الذي يفسر ولع الفرنسيين بالأنواع النباتية والحيوانية من العالم أجمع في حديقة التجارب. وهذا المبدأ يعمل عمله أيضا في أماكن أخرى يحتفظ فيها بمخلفات الماضي من عملات وتحف فنية... وهكذا تتميز الثقافة الأوروبية، كما تبدو للصفار، بجشعها، بدمجها وهضمها لعناصر أجنبية، مما يجعل منها ثقافة **غير خالصة**.

في دار الكتب، يلاحظ الصفار، الذي يجهل الفرنسية، أن القيمين عليها، فيهم من يعرف العربية، فإذا دخلها عربي وجد من يفهم كلامه. ولقد تصفح فيها العديد من الكتب العربية، ومن بينها **موطأ الإمام** مالك، **وشرح العيني على الجامع الصحيح**، **وكشف**

الظنون (والظاهر أنه لم يسمع من قبل بهذا الكتاب !). كتب تبدو له، في هذا المكان، وفي غير سياقها العادي، غريبة وتائهة. ويتأكد هذا الشعور عندما يرى «مصحفا عظيما في مجلد كبير يحمله اثنان من الناس لكبره، وهو خط مشرقي لم ير مثله حسنا وبهجة ورونقا وكمالا. ولا يوصف ما فيه من الحلية والذهب». فيخطر بباله أن هذا المصحف ليس في محله، فكأنه أسير عند الفرنسيين، و«يستحسن أن يكون قي خزانة ملوك الإسلام أظفرهم الله به وأنقذه من أيدي الكفرة». ومع ذلك لا يسعه إلا أن يقر بأن هذا المصحف في غاية من الحفظ والصون، ولا يلحقه من الأذى إلا مس المشركين له.

كل هذه القوة، وهذا الرخاء، ورغد العيش، بينما أصحاب الديانة الحقيقية في حالة مزرية وفي وضع يبعث على الأسى والأسف ! أمام هذه المفارقة، كان لا بد من وضع السؤال : لم هم وليس نحن ؟[51] سؤال يرد، بصيغة ما، منذ فاتحة الكتاب : «فسبحانه من إله قسم الخلق إلى موحد ومشرك [...] وعجل لقوم طيبتهم في الحياة الدنيا، وادخر لآخرين مقيم النعيم». ويتم الإستشهاد بالقرآن عندما يستقبل الصفار وأصحابه من قبل الملك لويس فيليب، فينبهرون أمام بهاء قصره ورونق تحفه. يتعين في مثل هذا الموقف كبح الأهواء التي قد تثيرها المقارنة : «ولا تمدن عينيك إلى ما متعنا به أزواجا منهم، زهرة الحياة الدنيا، لنفتنهم فيه». فبالإعتماد على كتاب الله، يضع الصفار الأشياء في مكانها الصحيح، أي في مستوى آخر، مستوى الأبدية. تبدو الحياة الدنيا حينئذ وهما وغواية وسرابا. والحال أن الفرنسيين، كما يصفهم، أساتذة في فن المظاهر الخادعة ؛ ففضلا عما يحظى به الصليب عندهم من عناية ورعاية، فإن لهم ولعا خاصا بالمرايا : «وفي جوانب الصالات وصدرها مرائي كبيرة عظيمة أكثر من قامة الإنسان، تنطبع فيها تلك الثريات بشموعها وسائر ما في البيت، فيخيل للناظر أنها صالات أخر فيها مثل ذلك، وذلك لشدة صفاء المرءات»[52]. وعند وصفه للمناظر في «التياترو»، يقول إنها «رقوم ونقوش في الكواغيط، ولكن لا يشك من رآها أنها حقيقة». وفي خاتمة الكتاب، بعد أن يصف باعهم الطويل في ميدان التجارة والمال، يستشهد مرة أخرى بالقرآن : «يعلمون ظاهرا من الحياة الدنيا وهم عن الآخرة هم غافلون».

---

51. انظر ملاحظات عبد الله العروي عن رحلتي ابن إدريس والكردودي في **الأصول الثقافية والإجتماعية للقومية المغربية** (بالفرنسية)، ص. 214-219.

52. يذكر هذا ببلقيس عندما دخلت على النبي سليمان.

لا يوصي الصفار في أية لحظة باستلهام أفكار الفرنسيين والأخذ بها، لكن إعجابه بمنجزاتهم التقنية وبطريقة تسييرهم للشؤون العامة واضح للعيان. بل إنه أحيانا يبرر بعض عوائدهم ؛ وهكذا عندما يتحدث عن «التياترو»، لا يفوته أن يضيف أنهم «يزعمون أن في ذلك تأديبا للنفوس وتهذيبا للأخلاق وراحة للقلب والبدن». كما يسرد أخبارا مفادها أن بعض الصحابة لم يكونوا يستنكرون المزاح والضحك (ليس من السهل أن نعرف ما إذا كان يسعى إلى تبرير التياترو، أو تبرير خطابه عن هذا الفن). لكن الأهم من هذا، حديثه عن المصريين الذين «أرسلهم محمد بن علي لهنالك لتعلم العلوم التي لا توجد إلا عند هؤلاء القوم». ألا يوحي بأن من المفيد اتباع النموذج المصري ؟ أليس في كلامه إيعاز إلى أولي الأمر بإرسال طلبة مغاربة إلى فرنسا قصد التكوين ؟ نعلم أنه يعتمد كثيرا ، في وصفه لفرنسا، على **تخليص الإبريز في تلخيص باريز** لرفاعة الطهطاوي. وبالمقارنة فإن الطهطاوي يبدو أكثر جرأة : إنه يصرح بدون مواربة أن مواطنيه لن يتداركوا تأخرهم في ميدان العلوم والصنائع إلا بالتتلمذ على الأوروبيين، «فإن كمال ذلك ببلاد الإفرنج أمر ثابت شائع»[53]. والحال أن مصر في عهد محمد علي كانت قد انتهجت طريق الإصلاحات.

لا يقدم الصفار أية نصيحة مباشرة للمخزن، سواء فيما يتعلق بإصلاح التعليم أو بإصلاح الإدارة والجيش. لكن رغم هذا التهيب والتحفظ، فإن مجرد تأليف كتاب عن رحلته يوحي بأنه كان يرى الإصلاح ضروريا. في مقدمته، يؤكد أن «من الحزم لمن تغرب عن وطنه ونأى أن يقيد كل ما سمع ورأى، لما قد يوجد في ذلك من العلوم والعبر، وما حصلت جم الفوائد إلا من مخالطات البشر». ويبرر أيضا تأليف رحلته بقوله : «جعلتها تذكرة لنفسي، لأخبر بذلك من سألني عنه من أبناء جنسي». لكن على ما يبدو، لم يسأله أبناء جنسه عن أي شيء، فلم يخلف كتابه - الذي ينم في كثير من جوانبه عن نظر ثاقب لم تخف عنه معالم الحداثة - أي صدى وظل نسيا منسيا. ولقد تم اكتشافه في المدة الأخيرة، ويغلب على الظن أنه لن يفيد القراء شيئا يذكر عن فرنسا، ولكنه سيفيدهم حتما عن كثير من أحوال المغرب في منتصف القرن التاسع عشر.

53. **تخليص الإبريز في تلخيص باريز**، ص. 61.

المنزلة بين المنزلتين

لا يبدو أن أحمد فارس الشدياق يحيد كثيرا عن موقف صاحبنا الصفار، ففي مقدمة **كتاب الرحلة** يقول متحدثا عن أوروبا : «ويعلم الله أني مع كثرة ما شاهدت في تلك البلاد من الغرائب، وأدركت فيها من الرغائب، كنت أبدا منغص العيش مكدره [...] لما أني كنت دائم التفكر في خلو بلادنا عما عندهم من التمدن، والبراعة والتفنن، ثم تعرض لي عوارض من السلوان، بأن أهل بلادنا قد اختصوا بأخلاق حسان، وكرم يغطي العيوب ويستر ما شان، ولا سيما الغيرة على الحرم، وصون العرض عما من هذا الصوب يذم، ثم أعود إلى التفكر في المصالح المدنية، والأسباب المعاشية، وانتشار المعارف العمومية، وإلى إتقان الصنائع، وتعميم الفوائد والمنافع، فيحفل ذلك السلوان، وأعود إلى الأشجان».

كيف حصل هذا الإختلال بين «بلادنا» و«تلك البلاد» ؟ إنه السؤال الذي يؤرق الشدياق، ويثير جزعه «وحسراته على قصور هِمم أهل بلاده»[54]، لاسيما عندما يتذكر أنه «عن المسلمين كان أخذ التمدن والفنون في الأعصر الغوابر، وكانوا قدوة في جميع المناقب والمفاخر». لقد انقلبت الأمور فصار التلاميذ (الإفرنج) أساتذة، بينما تحول

54. فمثلا عندما يتحدث عن فصل السلط في إنجلترا، يقول : «فيا ليت شعري متى نصير نحن ولد آدم بشرا كهؤلاء البشر ؟ ومتى نعرف الحقوق الواجبة لنا وعلينا ؟ أتخال أن التمدن معناه أن يكون الناس في مدينة وفيها ذئاب وسباع ؟ كلا ثم كلا». (**كتاب الرحلة**، ص. 155).

الأساتذة (المسلمون) تلاميذا، أو بالأحرى هم مطالبون بالتلمذ على «أولئك الناس» ؛ وهذا ما حدا بالشدياق إلى تأليف **كتاب الرحلة**[55]. سيكون واسطة بين «أهل بلاده» وأوروبا، سيترجم لهم إنجازاتـها لينسجوا على منوالها ؛ وإن ما يخول له هذه المهمة أن «شؤونه تتجاذبه يمينا وشمالا»، أي أن له رجلا هنا ورجلا هناك.

وبما أنه يقرض الشعر وهو في أوروبا، كان لابد أن يطرح على نفسه أسئلة عن وضع الأدب العربي وعلاقته بالأدب الأوروبي، وهذا ما سنحاول إبرازه استنادا إلى ما ورد في كتابيه **الساق على الساق** و**كتاب الرحلة**.

في **الساق على الساق**، نقرأ أن الفارياق (وهو اسم مركب من فارس والشدياق) توجه من جزيرة مالطة حيث كان يقيم ويدرِّس العربية، إلى تونس لقضاء عطلة الصيف. «ثم لما أزف رحيل الفارياق من المدينة (تونس) قال له بعض معارفه من أهلها : لو مدحت واليها المعظم فإنه أكرم من أعطى وأنعم، وأكثر الناس ارتياحا إلى الجود والمعروف». ولما عاد إلى مالطة، «خطر بباله أن ينظم قصيدة في مدح جناب المولى المشار إليه، فأنشأ قصيدة طويلة [...] فلم يشعر بعد أيام إلا والمولى المشار إليه بعث له بهدية من الماس»[56]. مدح الفارياق والي تونس لأنه سمع بكرمه وأريحيته ؛ نلمح هنا نوعية العقد الذي يربط تقليديا الشاعر بالأمير : قصيدة مدح مقابل مكافأة.

بعد مدة، ضاق صدر الفارياق بالتعليم في مالطة، «واتفق في غضون ذلك أن سافر إلى فرنسا المولى العظيم أحمد باشا والي إيالة تونس المفخم، وفرق على فقراء مرسيلية وباريس وغيرهما أموالا جزيلة شاع ذكرها ثم رجع إلى مقامه. فرأى الفارياق أن يهنئه بقصيدة، فنظم القصيدة وبعث بها على يد من بلغها لجنابه. فلم يشعر بعد أيام إلا وربان سفينة حربية يطرق بابه، فلما دخل واستقر به المجلس قال للفارياق : قد بلغت قصيدتك لجناب سيدنا الأكرم، وقد أمرني أن أحملك إليه في البارجة. فلما سمع ذلك استبشر بالفرج من حرفته»[57]. يشيد هذا النص بوالي تونس الذي شمل كرمه فقراء فرنسا، إلا أن ما يثير الإنتباه أن الفارياق استصحب عائلته إلى تونس، فلم يستأ الوالي من ذلك، «وهنا ينبغي أن نلاحظ مزية الكرم التي خص الله تعالى بها جيل العرب دون سائر الأجيال

55. «رغبتي في حث إخواني على الإقتداء بتلك المفاخر» (نفسه، ص. 3).

56. **الساق**، ج. 2، ص. 131-132.

57. **نفسه**، ج. 2، ص. 196-197.

[...]. ولو أن أحد أعيان الإفرنج دعا شخصا وأتاه ذلك الشخص ومعه غير نفسه لجبهه عند اللقاء بل لم يكن ليلقاه قط»[58]. الإشادة بالممدوح تحولت تدريجيا إلى الإشادة بالعرب، أكرم خلق الله، وإلى الغض من شأن الأوروبيين، أو الإفرنج كما يسميهم النص، الذين يقفلون الباب في وجهك إذا استصحبت أشخاصا لم يدعوهم.

ترى ما الذي حدا بالفارياق إلى عقد موازنة بين العرب والإفرنج عند حديثه عن والي تونس ؟ سيتضح لنا سر هذا الإستطراد بعد قليل ؛ لنكتف الآن بالقول إن الفارياق انتقل بأهله إلى تونس، «وهناك تعرف بجماعة من أهل الفضل والأدب، منهم من أدبه ومنهم من أترفه. وهناك حظي بتقبيل يد المولى المعظم ونال منه الصلات الوافرة»[59]. إنها فترة سعادة بالنسبة للفارياق، فلقد اعترف به الجميع واحتفى به ؛ بعبارة أخرى ارتقى إلى مرتبة شاعر البلاط المدلل، شأنه في ذلك شأن شعراء الماضي الغابر، كالمتنبي على سبيل المثال.

إلا أنه خلال مقامه بتونس، حدث شيء لم يكن في حسبانه، فلقد «سأله وزير الدولة: هل تعرف اللغة الفرنساوية قال : لا ياسيدي ما عنيت بها، فإني ما كدت أتعلم لسان الإنكليز حتى نسيت من لغتي قدر ما تعلمته منه. فقد قدر على رأسي أن يسع قدرا معلوما من العلم، فمتى زاد من جهة نقص من أخرى»[60]. تتوقف المحاورة هنا دون أن نعلم بالضبط قصد الوزير من وضعه للسؤال، وهو حقا سؤال غريب إذا أدخلنا في اعتبارنا أنه لم يطرح أبدا على شاعر قديم ؛ لم يكن يخطر ببال أي وزير أن يسأل شاعرا عن معرفته المحتملة بلغة أخرى غير العربية. لكننا نفهم من طرف خفي أن الوزير كان ينوي إسناد وظيفة في إدارته للفارياق لو كان هذا الأخير متمكنا من اللغة المذكورة، ونفهم أن الفارياق الذي مل تدريس العربية بمالطة أضاع فرصة ثمينة في تونس بسبب جهله بالفرنسية. إن شيئا ما قد تغير في العالم، بحيث أصبح العرب بحاجة إلى لغة أخرى غير لغتهم. يهش والي تونس للمدح ويكافئ عليه، ولكنه لن يمنح منصبا في ديوانه إلا لشخص يتقن الفرنسية. في عالم يسود فيه الإفرنج، لم تعد العربية كافية (بل إن الإنجليزية التي أشار الفارياق إلى معرفتها لم تحرك الوزير، لاعتبارات تاريخية معروفة).

على ما يبدو، ومع مراعاة روح الدعابة السائدة في النص، لم يتعلم الفارياق

58. **نفسه**، ج. 2، ص. 197-198.

59. **نفسه**، ج. 2، ص. 200.

60. **نفسه**.

الفرنسية لأنه خشي أن يفقد العربية، العربية التي نسي قسما منها عندما درس الإنجليزية (خلال أسفاره يحمل دائما معه **القاموس المحيط** للفيروزابادي[61]). إن تعلم لسان أجنبي يتم على حساب اللسان الأصلي ؛ لقد نسي الفارياق نصف عربيته عندما حفظ الإنجليزية، ولو درس الفرنسية لما تبقي له من العربية إلا الربع... من الراجح أن هنا إحالة إلى الجاحظ وقولته التي مرت معنا عن الترجمان والتي لا بأس أن أذكر بها هنا : «ومتى وجدناه أيضا قد تكلم بلسانين علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى، وتأخذ منها، وتعترض عليها. وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعتين فيه، كتمكنه إذا انفرد بالواحدة ؟[62]». إلا أن هناك فرقا بين وضعية الجاحظ ووضعية الشدياق : الجاحظ لم يكن بحاجة إلى دراسة لغة غير العربية، بينما كان لابد للشدياق من معرفة لغة بل لغات إفرنجية.

* * *

هل كان بإمكان الشدياق تكرار تجربته التونسية في أوروبا يبدو هذا مستحيلا، فلا يتصور أن ينشئ شاعر عربي قصيدة عربية في مدح أمير إفرنجي، بل لا يتصور في القرن التاسع عشر الأوروبي أن يقوم شاعر، كيفما كان لسانه، بإنشاء قصيدة مدح. ولو فعل لبدا عمله في غير أوانه ومن قبيل ترهات دون كيخوطي. ومع ذلك، فإن الشدياق أنشأ قصيدة في مدح الملكة فيكتوريا : «وقد كنت مدحت ملكة الإنكليز بقصيدة، وقدمتها لضابط البلد، وهو وكل بها زوجته لتهديها إلى بعض الخواتين القائمات بخدمتها، وترجمتها أيضا إلى لغتهم، وإلى الآن لم يأتني عنها جواب ولا أعلم هل وصلت أو لا»[63].

هل أرسل الشدياق قصيدته باللغتين أو بالإنجليزية وحدها ؟ كل ما نعلم أنه انتظر لعدة سنوات ودون جدوى ردا من الملكة أو من أحد أفراد حاشيتها. لقد تكبد عناء ترجمة القصيدة إلى الإنجليزية تسهيلا للتواصل، كما استنجد بضابط البلد لتوصيلها، ولكن مجهوده ذهب أدراج الرياح. والعبرة التي استخلصها من هذا الإمتحان «أن نظم القصائد سواء بالعربية أو غيرها أسهل من تقديمها للممدوح من ملوك الإفرنج». ذلك أنه «لم تجر العادة عند ملوك الإفرنج بأن يقرأوا قصائد مدح فيهم ولا غيرها أيضا مما

61. هل خوفه من أن يفقد العربية هو الذي دفعه إلى تأليف عدة كتب عنها ؟

62. الجاحظ، **كتاب الحيوان**، ج. 1، ص. 76.

63. **كتاب الرحلة**، ص. 302.

يخاطبون به، وإنما يقرأ ذلك كله كتاب أسرارهم وهم يجاوبون عنها المخاطب بحسبما يرونه صوابا»[64].

هل تاب الشدياق بعد هذا الفشل من مدح ملوك الإفرنج ؟ أبدا، فلقد مدح لويس نابليون عندما قام بانقلاب 2 دجنبر 1851 : «ثم عدت إلى باريس واتفق حينئذ أن تولى السلطان الآني ضبط الأمور السياسية وهو يومئذ رئيس مجلس الشورة وقهر مناوئه وحاسده، فأشار علي بعض معارفي أن أمتدحه بقصيدة، فإنه ذو إلمام بالعربية وله اطلاع على لغات كثيرة»[65].

لقد جاءت الإشارة من بعض المعارف، تماما كما حدث بالنسبة إلى والي تونس. يوحي الشدياق بأنه لم ينظم القصيدة من تلقاء نفسه، وإنما بإيعاز من شخص ما لا يذكر اسمه، فكأنه خضع لضغط خارجي. هل ينبغي أن نصدقه عندما يعلن أنه لم يأخذ المبادرة؟ المسألة تتعدى صاحبنا وتحيل إلى شعيرة من شعائر الكتابة غارقة في القدم؛ فجل المؤلفين القدماء يذكرون في افتتاحيات مصنفاتهم أن شخصا طلب منهم إنشاء كتاب في موضوع من المواضيع، شخصا لا يسمونه عادة، وقد يكون ذا نفوذ أو مجرد صديق. وهذه الشعيرة تخلق لدينا الإنطباع أن الكتابة كانت تعتبر عندهم أمرا جسيما خطيرا، فكأنهم بحاجة إلى الإحتماء وراء سلطة للشروع في التأليف. بهذا المعنى ليست الكتابة نتيجة قرار ذاتي بقدر ما هي استجابة لصوت خارجي ملح، لأمر مطلق لا يجوز تغافله أو التغاضي عنه[66].

إلمام نابليون بالعربية يقابله إلمام الشدياق بالفرنسية (التي درسها أثناء مقامه بباريس): إنها مقابلة جديرة بالتسجيل. كل من الشاعر والأمير «له اطلاع على لغات كثيرة»، ومع ذلك هناك فجوة كبيرة بينهما، الفجوة التي تفصل النسق الأدبي العربي عن النسق الأدبي الإفرنجي. فقصيدة الشدياق تشمل ستين بيتا، وتبدأ بمقدمة غزلية من ثلاثة عشرة بيتا، وغير خاف لزوم هذه المقدمة رغم تأفف بعض الشعراء منها. ولقد حاول القدماء (ابن قتيبة مثلا) تبريرها بكون النسيب يخلق انطباعا حسنا لدى الممدوح يجعله يهش للقصيدة ويرتاح لسماعها. وعن المطلع الغزلي يقول الشدياق : «وهو في الحقيقة أسلوب غريب للعرب. قال العلامة الدسوقي : اعلم أنه قد جرت عادة الشعراء أنهم إذا

64. نفسه.

65. نفسه، ص. 300

66. انظر كتابي **المقامات**، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، 1993، ص. 147 وما بعدها.

أرادوا مدح إنسان أن يذكروا قبله الغزل لأجل تهييج القريحة وتحريك النفس للشعر والمبالغة في الوصف وترويح النفس ورياضتها»[67].

وفي مناسبة سابقة كان الشدياق قد لمس عن قرب غرابة هذا العرف : «ولما ترجم موسيو دوكات قصيدتي التي مدحت بها المرحوم أحمد باشا باي والي تونس وطبعها مع الترجمة، كان بعضهم يسألني هل اسم الباشا سعاد، وذلك لقولي في مطلعها : - زارت سعاد وثوب الليل مسدول -. فكنت أقول : لا، بل هو اسم امرأة، فيقول السائل : وما مدخل المرأة بينك وبين الباشا»[68]. المرأة بالنسبة للإفرنجي دخيلة في قصيدة المدح، إنها تتسلل بين رجلين، المادح والممدوح، تندس في شأن لا يهم إلا الرجال.

رغم أن الشدياق لم يكن مقتنعا بضرورة افتتاح القصيدة بمقدمة غزلية، فإنه لم يكن بوسعه أن يتملص منها، وإلا لوسم بالنقص من لدن أنداده ونظرائه. ذلك أن القصيدة، وإن كان المقصود منها لويس نابليون، فإنها موجهة أيضا للعارفين بالشعر ولجهابذة النقد الذين سيحكمون عليها في نهاية المطاف. بهذا المعنى فإن للقصيدة مقصدين ومتلقيين : نابليون وحاشيته من جهة، والقراء العرب المحتملين من جهة أخرى ؛ وهي بالتالي تتضمن همين متناقضين : إن أرضى الشدياق القارئ العربي بمراعاة المطلع الغزلي، فإنه لا محالة سينفر القارئ الأوروبي بسبب هذا المطلع بالذات. فهو يعلم «أنه لا شيء أفظع عند الإفرنج من أن يروا في قصائد المدح تغزلا بامرأة ووصفها بكونها رقيقة الخصر ثقيلة الكفل نجلاء العينين سوداء الفرع وما أشبه ذلك، فشعرهم كله خصي[69]. وأفظع منه التشبب بغلام. وأقبح من هذا وذاك نسبة شيء من صفات المؤنث إلى المذكر»[70].

كيف سيحاول صاحبنا التوفيق بين الذوق العربي والذوق الإفرنجي ؟ سيبدأ قصيدته بانتقاد العرف الذي يفرض النسيب على الشاعر :

من شأن أهل الهوى أن يفرطوا الغزلا | قـــبل المديـــح وإلا ينــدبوا الطــللا
أما النسيــب فـــلا حسنـــاء تشغلنــي | إذ قلب ذي الحسن عن حسن الوفاء خلا

67. نفسه، ص. 303.

68. نفسه.

69. في **لسان العرب**، «الخصي من الشعر : ما لم يُتغزل فيه».

70. **كتاب الرحلة**، ص. 303.

بلى أنا ناسب وجدا بطيف كرى ما كنت أعرفه من قبل أن وصلا[71]

الغريب في الأمر أن الشدياق يؤكد في هذه الأبيات أنه ضد النسيب التقليدي، ثم لا يلبث أن يتغنى بحسناء ؛ النفي والإنكار يقودان إلى التوكيد والإثبات. هذا التأرجح بين السلب والإيجاب ينعكس على صورة المرأة التي يتغنى بها، فهي «طيف كرى»، لا وجود لها في الواقع، إنها زائرة وهمية، مجرد أضغاث أحلام. لم يكن بوسع الشدياق أن يقصي المرأة عن القصيدة، فحولها إلى شبح يظهر في المنام، إلى خيال يتراءى و«الليل معتكر».

يعلن الشدياق أنه «نظم هذه القصيدة في يوم واحد»، مشيرا إلى مهارته وحذقه وتمكنه من فن القريض، «إلا أنه بقيت الصعوبة في تقديمها لأعتاب الممدوح»[72]. فمن الأكيد أنها ستبقى حبرا على ورق وبلا جدوى إذا لم تصل إلى نابليون : «فاجتمعت بالفاضل اللبيب والصديق الأديب الخواجا روفائيل كحلا وطالعته في ذلك فقال : أنا أعرف وسيلة لتقديمها ولكن ينبغي أن نترجمها إلى اللغة الفرنساوية، فإن معانيها لا تضيع بالترجمة إذ هي منسوقة على نسقهم لولا التغزل بالطيف، لكنه شيء عدمي ولاسيما أنك أشرت في مطلع القصيدة إلى إنكار الغزل قبل المديح. فمن ثم ترجمناها وأطلعنا عليها أحد أدبائهم فقال : الأولى أن ترسلوها غير مترجمة، فإن السلطان عنده تراجمين يترجمونها له، فقدمت كما هي»[73]. على ما يظهر، لم يرض الأديب الفرنسي عن الترجمة التي قام بها الصديقان، فنصحهما بإرسال النص الأصلي ؛ هكذا لن يكون الإتصال بنابليون مباشرا، وإنما عن طريق تراجمينه. «وبعد أيام لم نشعر إلا والبريد يطرق الباب، وإذا بيده رسالة من كاتب السلطان باسم الخواجا المذكور وباسمي، مضمونها أن القصيدة بلغت جنابه العالي وحسن موقعها لديه وأنه يشكرنا على ذلك شكرا جزيلا»[74].

هذا كل ما في الأمر، وكل شيء انتهى بهذه الرسالة الجوابية الموجهة إلى الشريكين. على عكس الملكة فيكتوريا، فإن لويس نابليون (أو كاتبه) جشم نفسه عناء الرد على المديح. هل كان الشدياق ينتظر منه شيئا آخر إنه يجيب بالنفي : «لم يكن مقصودي بهذا المدح سوى نهمة الشعراء المعدية إلى تحمير دواوينهم بقولهم : وقال يمدح الملك،

71. نفسه، ص. 300.

72. نفسه، ص. 302.

73. نفسه، ص. 303-304.

74. نفسه، ص. 304.

وقال يمدح الأمير»[75]. إنه يتوق إلى الإعتبار الذي يحظى به الشعراء عندما ترد في دواوينهم أسماء العظماء وألقابهم. لكنه يتناسى أن عادة الشعراء أيضا أن يدبجوا قصائد المدح من أجل ما يأملون من نوال وعطاء. ألم يكن هذا شأنه مع والي تونس الذي أرسل سفينة حربية لاستقدامه وإكرامه ؟ على كل حال لم ينل شيئا من لويس نابليون، لم يتوصل بدعوة من جنابه العالي، بل لم يتمكن حتى من رؤيته.

ولا شك أن هذا حز في نفسه فظل ينتظر فرصة لعقد الصلة به من جديد وتذكيره بالدين الذي في عنقه. ذلك أن «السلطان» لم يكافئ على المدح الذي قدم له، وهذا لا يجوز في إطار العلاقة التقليدية بين الشاعر والأمير. ولقد سنحت الفرصة للشدياق سنة بعد ذلك، عندما أعاد لويس نابليون رسم الإمبراطورية وتلقب بنابليون الثالث : «ثم إنه في خلال هذه الأوقات استقل السلطان المشار إليه بولاية الملك ولقب بالإمبراطور، فنـزغنـي نازغ آخر من - وقال يمدح الأمير - إلى أن أهنئه بقصيدة وأقدمها على يد رئيس تراجمين بابه الكنت دكرانج»[76]. تتكون القصيدة الجديدة من ثلاثين بيتا (نصف عدد أبيات القصيدة الأولى)، وما يميزها أنها مدح خالص، أي أنها خالية من النسيب بحيث تبدأ هكذا :

للويس نابليون حق السؤدد   والملك إذ هو في المعالي أوحد

بتخليه عن المقدمة الغزلية وبهجومه على المدح انطلاقا من البيت الأول، اعتقد الشدياق أنه أزاح أكبر عقبة بينه وبين الممدوح. لكي يقبل شعره أخل بنظام القصيدة المألوف وجحد المرأة بصفة جذرية وأنكر حق تصدرها للمديح. لقد قام بعملية بتر شعره وإخصائه من أجل التقرب من الذوق الأوروبي.

لكن أيكفي هذا ليصير مقبولا مجازا ؟ أبدا، وهذا ما تبين له عندما قرأ القصيدة على رئيس التراجمين : «قال : ليس من هذه الصفات التي نسبتها إلى السلطان ما هو مختص به وحده، فإنه يصلح لأن يخاطب به أي ملك كان»[77]. كلام الشدياق كلام عام لا يناسب بالتحديد شخص نابليون، إنه مرآة تعكس صورة كل الملوك ولا تعكس صورة ملك بعينه. لن يجد نابليون نفسه فيها، وبهذا المعنى فإن قصيدة المدح العربية تسلب الممدوح

٧٥. نفسه، ص. 302.

76. نفسه، ص. 304.

77. نفسه.

خصوصيته وميزته فيضيع في نمط مثالي تختلط فيه كل الصور. وهذا ما يفسر ظاهرة أشار إليها النقاد العرب القدماء، وهي أن بعض الشعراء كانوا يمدحون عدة ملوك بقصيدة واحدة. فما دامت القصيدة تنطبق على كل واحد منهم، فلم سيتجشمون كل مرة مشقة إنشاء أبيات جديدة ؟ يكفي الشاعر، والحالة هذه، أن ينظم قصيدة واحدة وينشدها لكل الملوك الذين يشد الرحال إليهم...

وفضلا عن ذلك هناك الحاجز اللغوي والثقافي، أي انعدام التواصل، وهو ما أشار إليه رئيس التراجمين في وصفه لقصيدة الشدياق : «وهي مع ذلك عويصة لا يمكن ترجمتها، ولو قدمتها كما هي لما استحسن منها غير الخط والشكل فقط»[78]. إذا كان هذا هو الإرتسام الذي خرج به هذا العالم بالعربية من قراءة القصيدة، فماذا سيكون شعور القراء العاديين ؟ ستتحول بين أيديهم، بدءا بنابليون، إلى حروف بلا معنى، سينظرون إلى متنها كما ينظرون إلى علامات لغة ميتة منقوشة على جدران معابد عتيقة، رموز غامضة لم يعد يفهمها أحد، اللهم إلا بعض المختصين في علم الآثار، أي المستشرقين بالنظر إلى هذه الحالة.

لم يكن الشدياق يجهل هذا التفاوت بين الأدب العربي والأدب الأوروبي الذي كان مطلعا عليه. فهو يروي أنه كان على علم بهذه الحال قبل أن ينظم قصيدته الأولى في مدح نابليون ؛ لقد كان يدرك أن الإفرنج «ينكرون المبالغة في وصف الممدوح، فإنهم أول ما يبتدئون المدح يوجهونه إلى المخاطب ويجعلونه ضربا من التاريخ، فيذكرون فيه مساعي الممدوح ومقاصده وفضله على من تقدمه من الملوك بتعديد أسمائهم ؛ أما تشبيهه بالبحر والسحاب والأسد والطود والبدر والسيف فذلك عندهم من التشبيه المبتذل، ولا يعرضون له بالكرم وبأن عطاياه تصل إلى البعيد فضلا عن القريب، فهم إذا مدحوا ملوكهم فإنما يمدحونهم للناس لا لأن يصل مدحهم إليهم. ومع علمي بهذه الحال لم يمكني مقاومة نزغة النهمة العربية إلى تقديم القصيدة المذكورة ولا سيما لما سمعت بأن الممدوح يعرف لغتنا». الفرق بين المدح في الأدبين يعود إلى نوعية التعاقد بين المادح والممدوح. فالمدح العربي يتأسس كما أسلفنا على عقد شخصي بين الشاعر والأمير يتم بموجبه تقديم قصيدة مقابل ثواب ما، أما المدح الأوروبي فينبني على عقد بين مؤلف المدح و«الناس»، أي عموم القراء، ولهذا لا يرد فيه ذكر الكرم لأن المادح لا

78. نفسه.

ينتظر مكافأة على خطابه. إن الممدوح في الحالة الأولى يخاطب مباشرة، بينما لا يتحدث عنه إلا بضمير الغائب في الحالة الثانية.

إذا لم يقاوم الشدياق الرغبة في تقديم القصيدة الأولى إلى نابليون، فإنه فيما يخص القصيدة الثانية اقتنع بحجج رئيس التراجمين: «فلهذا أضربت عن تقديمها وشكرته على نصحه، ولكني لا أضرب عن قيدها هنا حتى ينتفخ بها بطن هذا الكتاب»[79]. لن تضيع تماما إذ ستؤول إلى القارئ العربي، هذا القارئ الذي سيكون الملجأ الأخير بعد أن أعرض عنها القارئ الأوروبي. يلوذ الشدياق بذويه بعد أن أنكره الأجانب وردوا له شعره بلطف مشوب بشيء من الإحتقار.

* * *

يروي الشدياق هذه التجربة بعد سنوات من حدوثها، ولعل هذا ما يفسر نبرته الساخرة، ونظرته إلى الأشياء بشيء من التجرد والترفع. ولسنا بحاجة إلى كثير من الخيال لنتصور خيبة أمله عند فشله الذريع في انتزاع الإعتراف بشعره من الإفرنج. لكن الأمر يتجاوز حساسيته الشخصية ليشمل الشعر العربي برمته. ذلك أن قصيدتي الشدياق كناية عن الشعر العربي، ورفضهما يعني رفض الشعر العربي بكافة فنونه، وبالتالي رفض الأدب العربي الذي يشكل الشعر أهم مكوناته. خارج فضائه المعهود ليس للأدب العربي انتشار ورواج، بل ليس له وجود إطلاقا. وبالنسبة إلى الشدياق يترتب عن هذه القطيعة العنيفة بين أوروبا والعالم العربي شعور بإهانة مزدوجة، إهانة نرجسية وإهانة ثقافية.

لا نلمس هذا الشعور في كتاب **كشف المُخبّا** الذي ألف سنة 1857[80]، أي بعد مرور بعض الوقت على الحادث. لكن الجرح لم يكن قد التأم قبل هذا التاريخ فظل ينزف في **الساق على الساق** الذي نشر سنة 1855، أي ثلاث سنوات بعد إنشاء قصيدة المدح الثانية. فالشدياق يرخي العنان في هذا الكتاب لغيظه وحنقه، فيقول عن الإفرنج في معرض وصفه للحفاوة التي لقيها في تونس: «وليت شعري أين من تكرم من

79. نفسه.

80. **كشف المُخَبّا عن فنون أوروبا** يشكل الجزء الثاني من **كتاب الرحلة**. أما الجزء الأول فعنوانه **الواسطة إلى معرفة مالطة**. عن تاريخ تأليف كل من الجزأين، انظر محمد الهادي المطوي، **أحمد فارس الشدياق، حياته وآثاره وآراؤه في النهضة العربية الحديثة**، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1989، ج. 1، ص. 197-199.

ملوكهم بإرسال بارجة لاستحضار شاعر ولغمره إياه بالمال والهدايا النفيسة ؟ فلعمري إن مادح ملوكهم لا جائزة له من عندهم غير تسفيهه وتفنيده. مع أنهم أشد الخلق حرصا على أن يشكرهم الناس ويمدحوهم. ولكنهم يأنفون من أن يمدحهم شاعر يريد نوالهم [...]. وما أحد من شعراء الإفرنج استحق أن يكون نديما لملكه. فغاية ما يصلون إليه من السعادة والحظوة عند ملوكهم إنما هو أن يرخص لهم في إنشاد شعرهم في بعض الملاهي»[81]. ثم يضيف : «ولهذا أي لكون الكرم مزية خاصة بالعرب، لم ينبغ في أمة من الأمم شعراء مجيدون مفلقون كشعرائهم على اختلاف الأمكنة والأزمنة. وذلك من زمن الجاهلية إلى انقراض الخلفاء والدولة العربية. فإن اليونانيين يفتخرون بشاعر واحد هو أوميروس، والرومانيين بفرجيل، والطليانيين بطاسو، والنمساويين بشلر[82]، والفرنسيس براسين وموليير، والإنكليز بشكسبير وملطون وبيرون. فأما شعراء العرب المبرزون على جميع هؤلاء فأكثر من أن يعدوا. بل ربما كان ينبغ في عهد واحد في زمن الخلفاء مائتا شاعر كلهم بارع فائق»[83].

لمن يوجه الشدياق هذا الكلام ؟ للعرب الذين يعتبرهم أكثر الناس جودا وكرما، وبالتالي أغزرهم شعرا. فإذا كان الإفرنج متفوقين في «التمدن»، فإن العرب أعلى مقاما في الشعر. إلا أن هناك شيئا غامضا في كلامه، ذلك أن الشعراء العرب الذين يعتز بهم نبغوا خلال فترة بعيدة موغلة في القدم، «في زمن الخلفاء» ؛ فالشعر يشكل ماضي العرب، بينما التمدن يؤسس حاضر الإفرنج... ثم هناك شيء آخر أكثر التباسا : من يقول إن العرب أرفع منـزلة في الشعر ؟ من يعترف لهم بهذه المفخرة ؟ لا يبني الشدياق رأيه على أي سند إفرنجي، أي أنه لا يذكر مرجعا أوروبيا يؤيد هذا الحكم القاطع. إنه يعترف بما حققه الإفرنج «من التمدن، والبراعة والتفنن»، ولكن الإفرنج لا يعترفون بشعره ولا بالشعر العربي بصفة عامة، بل إن ما أورده من حكمهم على أسلوب القصيدة العربية يدل على نفورهم منه وإنكارهم له باعتباره شيئا فظيعا، على الأقل في بعض جوانبه[84].

81. **الساق**، ج. 2، ص. 198-199.

82. هذا الشاعر في الواقع ألماني.

83. **الساق**، ج. 2، ص. 198.

84. تغيرت الظروف والأزمنة، ولكن هناك شيئا لم يتغير : ما أن يسمع العرب بيتا من الشعر إلا ويطربون وتأخذهم الأريحية ويهزهم الحبور، تماما كما كان الحال بالنسبة إلى أسلافهم. ولعلهم قد يضحون بكل شيء إلا بشعرهم ؛ إنهم يعتبرون أنفسهم شعراء قبل كل شيء، ومع ذلك لم يجد شعرهم طريقه إلى أوروبا،

وليت الأمر اقتصر على الإفرنج، ففي سياق حديثه عن الصمت الذي قوبل به مدحه لملكة الإنجليز يقول الشدياق : «وكل من تعلم لغات الإفرنج من علية الترك وأشرافهم سلك هذه الطريقة. فإني نظمت قصيدة في ولي باشا سفير الدولة العلية في باريس، وأخرى في نامق باشا، وأخرى في محمد علي باشا، ولم تنتج إحداها سلبا ولا إيجابا»[85]. إن موقف هؤلاء السادة الأتراك من شعر الشدياق (والشعر العربي ؟) مماثل لموقف الإنكليز والفرنسيس. وهم في نظر الشدياق معذورون نوعا ما، ذلك أن سلوكهم نابع من تعلمهم لغات الإفرنج وما يرافق ذلك من تبن لعادات القوم وآدابهم، بحيث إن قصيدة المديح تبدو لهم بناء متهافتا مهجورا. وإذا ما استمرت الأمور على هذه الوتيرة، فإن العدوى ستنتقل لا محالة بعد فترة وجيزة إلى العرب...

مباشرة بعد ذكر الشدياق لإعراضه عن تقديم قصيدته الثانية إلى الإمبراطور نابليون الثالث، ينتقل إلى موضوع آخر قريب وبعيد : «وفي غضون ذلك شرعت في تأليف كتاب الفارياق»[86]، يقصد كتاب **الساق على الساق**. لماذا هذه الإشارة العابرة ؟ أي تعويض كان يبحث عنه من خلال هذا التأليف ؟ ما سر الإنتقال من النظم إلى النثر، من إنشاء قصائد المديح إلى تأليف كتاب يتحدث فيه عن... عن ماذا ؟ لنترك جانبا أمر تصنيف هذا الكتاب ضمن الرحلة أو الرواية أو السيرة الذاتية بضمير الغائب، ولنكتف بوضع السؤال التالي : أي قول يتسنى في منتصف القرن التاسع عشر لأديب عربي شاهد أوروبا ولاحظ

فباستثناء المتخصصين لن تجد أوروبيا يجري اسم شاعر عربي على لسانه. ولا ينطبق هذا على أوروبيي اليوم فحسب، وإنما أيضا على أوروبيي الأمس. لقد كان سرفانتيس يعتبر العرب أساسا رواة حكايات، ولا أدل على ذلك من كونه نسب تأليف روايته دون **كيخوطي** لمؤرخ عربي مزعوم هو السيد حامد الأيلي. هذه النسبة تعني أنه كان يعتقد أن أصل الحكي، أصل الرواية، عربي. إلا أن اللافت للنظر في روايته، فضلا عن نسبة السرد إلى كاتب عربي، وسم العرب بالكذب. أجل، العرب، كما يصفهم، مطبوعون على الكذب، على اختلاق الروايات ؛ إنهم يكذبون كما يتنفسون، وهذه الخاصية أهلتهم لإحراز قصب السبق في فن الحكي. بناء على هذا التصور، كان من الحتمي أن يهتم الأوروبيون بالسرد العربي. وفعلا قام غالان في بداية القرن الثامن عشر بترجمة **ألف ليلة وليلة** إلى الفرنسية. وفي ترجمته - وهذا شيء له دلالته - لم يعر أي اهتمام للمقطوعات الشعرية الموجودة في الكتاب، فلم يكلف نفسه عناء نقلها إلى الفرنسية. لقد كان على ما يبدو يرى الشعر العربي فنا طارئا وعارضا، قد يكون وقد لا يكون، وأن السرد هو الفن العربي الجوهري والأصيل. وبصفة عامة فإن إقبال الغربيين، من غالان إلى بورخيس، على **ألف ليلة وليلة**، يدعم الإعتقاد بأن ما يميز العرب هو السرد، والسرد وحده.

85. **كتاب الرحلة**، ص. 302.

86. **نفسه**، ص. 306.

البون الشاسع الذي يفصلها عن عالمه المألوف ؟ ماذا في وسعه أن ينشئ عندما يرى على مضض أن الأدب الذي تغذى به ونشأ في أحضانه لا ينسجم مع الذوق الأوروبي ؟ ماذا يبقى له عندما يدرك، بصفة جلية أو غامضة، أن ثقافته الأصلية تنتمي إلى الماضي، بينما ثقافة الإفرنج مرادفة للحاضر ؟ أكيد أنه لن يتنكر لماضيه ولن يترك فرصة تمر دون الإعلان عن وفائه له، ولكنه في آن لن يسعه إلا أن يستشف مستقبل العرب في حاضر الإفرنج. إنه والحالة هذه سيصف وضعيته، سينكب على عقد موازنة لانهائية بين العالمين، بين الزمانين، أو - إن فضلنا - بين الساقين. أجل، سيضع ساقا على ساق وسيستغرق في التفكير في موقعه وموضعه، أو كما قال شاعر ألماني من القرن الثالث عشر (مشيرا على ما يبدو إلى تفتت عالم الفروسية) :

«جلست على حجر
ووضعت ساقا على ساق،
وأسندت عليهما مرفقي،
ثم دعمت بيدي
ذقني وخدي،
وهكذا أخذت أتأمل
كيف ينبغي العيش في هذا العالم».

لا تتكلم لغتي ولن تتكلمها

لست أذكر من قال (ولكم كنت أود أن أكون أنا صاحب القول) إننا ضيوف اللغة، وهو تعبير جميل يشير إلى أننا نقيم عندها وننعم بالخيرات الجمة التي تغدقها علينا بسخاء. وطبعا نتحلى خلال مقامنا في رحابها، أي طيلة حياتنا، بالآداب التي يتعين على الضيف احترامها عندما يكون في فضاء المضيف. لكن يخيل إلي أحيانا أن المتكلم هو المضيف وأن اللغة هي الضيفة، ضيفة مشاكسة عنيدة تحل عنده بدون استئذان، فتتملكه وتسكنه على رغمه. إننا مسكونون باللغة، بالمعنى السحري للكلمة، ويتأكد لدي هذا الإرتسام عندما أشاهد أشخاصا يتحدثون بلغة أجنبية لا أفهمها. أصاب حينئذ بالدهشة والذهول، وأكاد أعتقد أنهم ضائعون في لغتهم، وغير قادرين على الإفلات منها، ولا أحد بإمكانه تخليصهم من قبضتها، ولا شفاء يرجى لهم...

في يوم من الأيام تبين لي أنني لا أحب أن يتكلم الأجانب لغتي. كيف حصل هذا كنت أعتقد أنني شخص متفتح، متسامح، يتمنى الخير للغرباء كما يتمناه لذويه، وفضلا عن ذلك كنت أحسب أن من واجبي أن أعمل، في حدود إمكانياتي، على أن يكون للغتي «إشعاع»، وأن يتزايد عدد الذين يتحدثون بها الخ. لكن هذا الهدف النبيل توارى يوم أدركت أنني أكره أن يتكلم الأجانب لغتي. كانت هذه الكراهية في الواقع قائمة على الدوام، ولكنني لم أكن على وعي بها، فلم أكن لأجرؤ على البوح بها لنفسي، وبالأولى

لغيري. وبالمناسبة فإن الأدب كثيرا ما ينقذنا من الوحدة، بمعنى أنه يساهم في تخليصنا من خواطرنا السيئة المخجلة أو على الأصح يجعلنا نعيها ونفكر فيها. تبدو لنا بعض الهواجس منكرة فاحشة لا يجوز الإفصاح عنها، فإذا بنا نكتشفها صدفة مسطرة عند هذا الكاتب أو ذاك، وإذا بها تفقد طابعها الخاص أو الذاتي وتتحول إلى تصورات مشتركة لدى العديد من الناس.

تكلم بلساني، وإلا فاصمت : إنها حالة شائعة إلى حد كبير. لماذا لا تتكلم كما أتكلم ؟ لماذا يختلف لسانك عن لساني ؟ في لحظات التعب والإرهاق، قد يحدث أن أشعر بالسخط والغضب وأنا أرى شخصا يجهل لغتي، وقد يبلغ الأمر أقصى مداه فأعتقد أن الذنب ذنبه، وأنه لا شك يتعمد بوقاحة التحدث بلغة أخرى للإستهزاء بي وإغاظتي... والأدهى من ذلك أن هذا السخط قد يبرز حتى عندما يشاطرني المتكلم اللغة نفسها التي أتحدث بها : يكفي أن يستعمل عبارات شعرية أو فلسفية لا أفهمها لكي أتوجس منه وأعتبر كلامه كلاما لا يطاق، وأن لا مبرر لبذل أدنى مجهود لمحاولة فهمه وسبر أغواره، إن كانت له أغوار. وفي هذا الصدد، أتذكر جملة وردت في إحدى مقامات الحريري : يتقدم أبو زيد السروجي وابنه إلى أحد القضاة ويخاطبانه بكلام غير مفهوم، فيقول لهما: إما أن تُبينا، وإلا فَبِينا. إما أن تتكلما بوضوح وإلا فاغربا عن وجهي.

في رواية بوليسية للأمريكية ضونا ليون، تدور أحداثها بمدينة البندقية، يقوم عميد الشرطة برُونِيتي (وهو شخص يذكر بمِيغري، بطل العديد من روايات جورج سيمنون) بتحقيق في جريمة قتل، فيزور إحدى المغنيات، السينيورا فلافيا بيتريلي، فيجدها رفقة امرأة شابة، ويدور بينهما هذا الحديث الشيق :

«أود التحدث معك في شأن وفاة المايسترو وِيلاور». ألقى نظرة على المرأة الثانية وأضاف : «ومعك أنت أيضا [...]».

أوضحت المغنية : «بريت لينش، صديقتي وكاتبتي».

سأل المرأة [...] : «أليس هذا اسما أمريكيا».

أجابت السينيورا فلافيا بيتريلي عوضا عنها : «بلى».

سأل وهو فخور بالسهولة التي مر بها من لغة إلى أخرى : «أليس من الأفضل، في هذه الحالة، أن نتحدث بالإنجليزية ؟».

قالت الأمريكية : «من الأسهل أن نتحدث بالإيطالية». كانت هذه أولى كلماتها، وكانت إيطاليتها خالية على الإطلاق من أية هجنة في النطق. اندهش برونيتي، ولم يغب عن المرأتين رد فعله اللاإرادي. أضافت الأمريكية باللهجة المحلية التي تتحكم فيها على الوجه الأكمل : «ربما تفضل أن نتحدث بلهجة البندقية، لكن في هذه الحالة قد تجد فلافيا صعوبة في فهمنا». قالت كل هذا دون أية ابتسامة، وخلص برونيتي إلى أنه لن يعاود قريبا التبجح بإنجليزيته.

قال : «لنتحدث إذن بالإيطالية»[87].

لم يستسغ برونيتي أن تتحدث الأجنبية بلغته، فلقد اضطرب وشعر بالحرج وبخيبة الأمل عندما اكتشف أنها تتكلم الإيطالية بطلاقة تعادل طلاقته هو، وليس فقط الإيطالية، بل أيضا لهجة البندقية. ليس من المنتظر أن تتكلم بلساني ! هذا الإستغراب قد يتحول إلى استنكار : لم تتكلم بلساني ؟ وقد يؤول الأمر إلى الإستفزاز والتهديد : إياك أن تتكلم بلساني! إنها حالة نادرة، وقد تبدو شاذة ومحيرة. إن ما جرى لبرونيتي مع الأمريكية يبقى في حدود اللياقة ويتسم بمسحة من الدعابة ؛ لقد استقبلها في فضاء اللسان الإيطالي، وإن على مضض. لم يعن له، رغم الإرتباك الذي داهمه، أن يلزمها بالتحدث بالإنجليزية ؛ فلا يتصور نفسه، ولا نتصوره لحظة، يحظر عليها استعمال الإيطالية. إن مثل هذا الحظر لا يعقل ولا يجوز. كيف أستطيع منع شخص غريب من استعمال لغتي ؟ لكن ما يتعذر تصوره وما ليس في الحسبان، حدث ذات يوم، إذا صدقنا ما أورده في هذا الشأن الكاتب الألماني شُولْد :

«في بداية الستينيات، وقبل أن تقطع الصين علاقاتها مع الإتحاد السوفياتي، كان بيتر وماري ماير، وهما من لندن، يدَرِّسان الإنجليزية في مدينة صينية صغيرة كبيرة، أي في مكان يضم مليونا أو مليونين من السكان. لم يبق هناك من الأجانب إلا مهندسان روسيان، وكانا يتجاذبان معهما أطراف الحديث من وقت لآخر في الإستقبالات أو في مناسبات أخرى شبه رسمية. ذات يوم، استدعي الإنجليزيان من طرف المخابرات وخضعا لاستنطاق لم يدركا في بداية الأمر مبرراته وأهدافه. ثم تبينت لهما الحقيقة أخيرا. في كل مرة تتحدثان فيها مع الروسيين في مكان عمومي، تستعملان الصينية. فهل تسعون، والحالة هذه، إلى إخفاء شيء ما ؟». أكد ماير وزوجته براءتهما وفسرا نهائيا

87. صُونا ليون، ميِّت بالفينيس، الترجمة الفرنسية، ص. 34-35.

لشرطة المخابرات المتحمسين أن الروسيين لا يمتلكان الإنجليزية، وأنهما بدورهما لا يمتلكان الروسية، وبالتالي فإن الصينية هي الوسيلة الوحيدة للتفاهم. لكنهما لم ينجحا في إقناع الصينيين الذين رفضوا الإنخداع بهذا الكلام. «إنكما أجنبيان، تماما كالروسيين، وبإمكانكما في هذه الحالة التحدث معهما بلسان أجنبي، وبما أنكما لا تفعلان ذلك فإن الأمر غامض ووراء الأكمة ما وراءها»[88].

باستعمالهما للصينية، صار الإنجليزيان محل شبهة. لو «تحدثا أجنبيا»، لو كلما الروسيين بالإنجليزية أو الروسية، أي بغير الصينية، لما أثارا الإرتياب. لكنهما الآن صارا محل شبهة بمجرد أن تكلما لغة البلاد. الإبانة التامة، الوضوح الكامل، التكلم بلسان كل من هب ودب حولهما، صار الغموض بعينه ومنتهى اللبس. اللسان الذي كان يمكن أن يؤول استعماله كعلامة على التكيف والإندماج تحول إلى لسان الفرقة والإنفصال، فكأنهما تعمدا الإضرار، وكأنهما يكتمان سرا رهيبا ويستعملان الصينية استعمالا لا يخلو من كيد. إما أن تُلغِزا وإلا فَبِينا.

هذه الحالة القصوى، بغض النظر عن كونها من النوادر، ورغم طابعها الكاريكاتوري، تبدو لي ذات دلالة. إنها تحيل إلى الرغبة في حماية اللسان من تطاول الغرباء عليه. هل هي حالة استثنائية ؟

هذا ما يتبادر إلى الذهن لأول وهلة. وبالفعل، ألا نبتهج عندما نسمع أجنبيا يتكلم لغتنا ؟ ألا نستقبل بتعاطف وترحاب المجهود الذي يبذله لمخاطبتنا والإبانة عن مراده ؟ ألا نشجعه على المواظبة والمثابرة ومواصلة المجهود ؟ والحال أن الأمر يتعلق بمجهود، بمعاناة، وهذا شيء يُرى ويُسمع عندما يتكلم. إن نطقه ملتو، وكلماته اتفاقية صدفوية، وجمله شاذة باروكية. من خلال كلامه، يوجه لنا الرسالة التالية : أنا غريب، لست واحدا منكم. إنه لا يفتح فمه إلا لتمرير هذه الرسالة. إنه، باختصار، يبعث على الرثاء ويثير فينا رغبة - محمودة ومشكورة - في تقديم العون له وتعضيده والأخذ بيده.

لكن ماذا يحدث عندما يتكلم هذا الأجنبي تماما كما نتكلم، عندما يبين بالضبط كما نبين؟ يتغير حينئذ كل شيء، ينتهي الرفق واللطف، وينشأ شعور بالإرتياب. فهذا الشخص الذي برز من مكان قصي بعيد، يثير الإرتباك، ليس فقط لأنه يبطل إحساسنا

88. شولد، **نُقول مُلَوّنة**، (بالألمانية)، ص. 77-78.

بالرفعة والتفوق، ولكن أيضا لأنه يسلبنا فجأة لغتنا، ينتزع منا لساننا ومقومات وجودنا وما نعتقد أنه يشكل هويتنا، يسلبنا أنفسنا ومأوانا. وهذا ما يفسر الإضطراب الذي استولى على برونيتي عندما خاطبته الأمريكية بإيطالية رفيعة لا غبار عليها. شعر فجأة أن أجنبية خطفت منه لغته وكيانه، خطفت منه ما يميزه وما يعتبره ملكا له. لقد حلت في لسانه وكأنه مسكنها، اغتصبت ملاذه وملجأه، وهو ما ترتب عنه إحساس بالغبن والجزع، أو ما يسمى بالغرابة المقلقة.

لقد انتابني الشعور نفسه يوم قدمت لي صديقة مغربية طالبة أمريكية كانت تقيم في المغرب لدراسة العربية الدارجة. أخذت أكلمها بهذه اللغة، بتأن وتمهل، وبطريقة بيداغوجية، ومع مراعاة مخارج الحروف، بهدف مساعدتها وإراحتها. لكن عندما ردت علي، ومنذ الجملة الأولى، أدركت مدى سخرية الموقف وشعرت بالخجل بعد أن كلمتها وكأنها طفلة صغيرة تتدرب على النطق. كانت عربيتها الدارجة ممتازة لا تشوبها شائبة، بل كانت قادرة على النطق بالحروف التي تزعج الكثير من غير العرب لعجزهم عن إصدارها كالقاف والعين والحاء. اندهشت، ولأول مرة أحسست أن لغتي تفلت مني وتتخلى عني، أو بالأحرى قامت الأمريكية بالسطو عليها وانتزاعها من بين يدي. لحسن الحظ أنني لم أكلمها بعد ذلك بالعربية الفصحى، لأنه لو كانت تتحدث بها أيضا، وهذا شيء غير مستبعد، فماذا سيبقى لي ؟

لكن ثالثة الأثافي أنها، في معرض كلامها، استعملت عبارة لم أكن أنتظر إطلاقا أن ترد على لسانها ؛ استعملت عبارة «واللهيلا». إذ ذاك لم تتمالك الصديقة المغربية نفسها فانخرطت في ضحك لا يقاوم، ضحك صريح مجنون، وكلما حاولت قطعه ينبعث من جديد. لم هذا الضحك ؟ إذا كان الضحك يستلزم تواطؤا وتضامنا، فمن الواضح أنني كنت شريكها حينئذ، ولا شك أنني ضحكت أيضا. وعندما أحاول الآن تفسير الصدمة التي فجرت الضحك، فإنني لا أجد إلا الإفتراضين التاليين : أولا، «واللهيلا» عبارة مغربية خالصة، لم أسمع بها أبدا من فم شخص عربي غير مغربي، ناهيك أن ترد على لسان أوروبي أو أمريكي تعلم العربية ؛ فكأن استعمالها من اختصاص المغاربة ومحظور على سواهم. ثانيا، استعملت الأمريكية هذه العبارة، كيف أقول بكل براءة، وبالبساطة نفسها التي يتميز بها باقي كلامها. هل كانت تدرك أن عبارة «واللهيلا» تتضمن كلمة الله، وأنها سمحت لنفسها بكل سهولة أن تطأ أرضا وعرة ؟ فهي قد أحالت دون إرادة منها

على أكبر تقدير، على معتقد ليس هو، على ما يبدو، معتقدها. أترك السؤال مفتوحا[89].

لنعد إلى برونيتي. لقد بالغ في الترحاب بالأمريكية إلى حد اقتراح التحدث معها بالإنجليزية (استضاف نفسه في رحاب هذا اللسان). ومن جهة أخرى كان مسرورا بالفرصة التي أتيحت له لإبراز معرفته بلغة أجنبية والتفاخر بإتقانها. على أي، افترض أن السيدة الأمريكية تجهل الإيطالية. لم هذا الإفتراض النـزق الطائش؟ لم هذا «الرأي الفطير»، على حد تعبير الجاحظ؟ هل اعتقد أن الأمريكيين لا يميلون إلى اللغات الأجنبية؟ هل اعتقد أن علاقة القوة بين البلدان واللغات هي ما هي عليه، وأن الأمريكيين ليسوا بحاجة إلى تعلم الإيطالية، بينما قد يستفيد الإيطاليون من تعلم الإنجليزية ؟ كيفما كان الحال، فهو يقدم نفسه كإيطالي يتكلم الإنجليزية ؛ ويقدم نفسه أيضا كشخص سمح سخي باقتراحه التنازل عن إيطاليته مؤقتا والظهور بمظهر مختلف قصد التقرب من الأجنبية.

لكن هذه الأخيرة رفضت استقباله ولم ترحب به في فضاء لغتها، فردته بشكل مثير للشفقة إلى إيطاليته. إنها هي التي تتخلى عن لغتها وتكتسي فجأة مظهرا جديدا. ثم إنها، كما رأينا، لا تتقن الإيطالية فحسب، بل أيضا لهجة البندقية التي هي لهجة برونيتي. وعلاوة على ذلك، تبالغ في الدلال والتأنق إلى حد الإنشغال برفيقتها، المغنية فلافيا التي تجهل هذه اللهجة ؛ لن تتحدث إذن بلهجة البندقية وستكتفي بالإيطالية لكي لا تقصي فلافيا من التواصل ولتتيح لها متابعة المناقشة. وهكذا يتغير موقع التواطؤ والتضامن : الأمريكية تتقدم كشريكة لبرونيتي من خلال لهجة البندقية التي تجهلها المغنية، بينما كان برونيتي يعتقد من قبل أن المغنية هي شريكته من خلال اللغة الإيطالية التي كان يظن أن الأمريكية تجهلها.

وليس هذا كل ما في الأمر؛ فعندما تقرر الأمريكية أن من الأفضل التحدث بالإيطالية، فماذا تقصد ؟ ربما ما يلي : ما دمنا في إيطاليا، فلنتكلم الإيطالية ؛ وبهذا المعنى فإنها اقترحت التحدث بهذه اللغة من باب الأدب والمجاملة. لكن ربما يتضمن هذا الإقتراح شيئا آخر، ربما غرضها الإيحاء لبرونيتي أنه رغم معرفته بالإنجليزية فإنه لا يتقنها ولن يتقنها كما تتقن هي الإيطالية. وعلى افتراض أنه يتقن الإنجليزية، فإنه لا شك

89. من المؤكد أنه تتولد عن اللقاء بين اللغات مواقف تتسم بالرغبة في المحاكاة وما يرافقها من سخرية، وهذا ما نجده مثلا في كتابات الجاحظ وأحمد فارس الشدياق.

يتحدث بها مع هجنة في النطق، بينما هي قادرة على التحدث بالإيطالية بدون لكنة. وبناء على ذلك فإنها تؤكد تفوقها عليه، فهي صاحبة اختيار اللغة، والكلمة الأخيرة لها. ستدور المعركة إذن على أرضه وفي ميدانه، في منطقة يعتبرها وقفا عليه ؛ لقد تقدمت إلى موقعه وحاصرته وجعلته في وضع جد حرج. إنها، بمنعه من التحدث بالإنجليزية، أهانته، وقطعت لسانه وجردته من تكبره أو - كما قد يقول البعض - من رجولته. لقد قامت بإخصائه، لا سيما وأنه على الأرجح كان يرغب في إثارة إعجابها عندما اقترح عليها التحدث بالإنجليزية.

إنه في النهاية مستلب على نحو مزدوج. فمن جهة لم تسمح له باستعمال لسانها، ومن جهة ثانية اقتحمت لسانه وغزته واستولت عليه. لم يعد سيدا في مسكنه، وليس له أي سبيل لولوج مسكنها، إنه على عتبة هذا المسكن، في انتظار الأخذ بثأر بعيد الإحتمال. لقد كان يرغب في إغوائها، فإذا بها هي التي تتصيده وتغويه. كان يريد الظهور بمظهر جديد وارتداء لباس قشيب، لكن العكس هو ما حدث، فهي التي تحولت وانسلخت عن جلدها. لقد فقد فردوس لغته، ولكن متى كان مالكا له ؟

خاتمة

كان التوحيدي يكره مَتّى بن يونس، حتى قال عنه إنه «كان يملي ورقة بدرهم مقتدري وهو سكران لا يعقل، ويتهكم، وعنده أنه في ربح، وهو من الأخسرين أعمالا، الأسفلين أحوالا»[90]. ينبغي التعامل مع هذا الكلام بشيء من الحذر، فالتوحيدي أكبر هجاء عرفه الأدب العربي، بل يمكن اعتباره أسلط لسانا من الحطيئة. إلا أننا عندما نقرأ ترجمة متى لفن الشعر، لا نملك إلا أن نميل إلى ما يقوله أبو حيان عنه. إنها ترجمة ركيكة منفرة، وكلامها يكاد يكون شبيهها بهذيان المخمورين والموسوسين.

لا يغفر أحد اليوم لـمتى بن يونس إقدامه على ترجمة طراغوديا بالمديح وقوموديا بالهجاء. ومع ذلك يمكننا أن نتساءل عما إذا كانت ترجمة أخرى متاحة له آنئذ ؟[91] ثم لا ننس أنه ترجم عن السريانية وليس عن اليونانية[92]، فلا نستبعد أن يكون سوء فهم كتاب

90. **الإمتاع والمؤانسة**، ج. 1، ص. 107.

91. يمكن في هذا السياق اعتبار حالة رفاعة الطهطاوي عندما حاول تحديد المسرح : «ولا أعرف اسما عربيا يليق بمعنى «السبكتاكل» أو «التياتر»، غير أن لفظ «سبكتاكل» معناه منظر أو منتزه أو نحو ذلك، ولفظ «تياتر» معناه الأصلي كذلك، ثم سمي بها اللعب ومحله، ويقرب أن يكون نظيرها أهل اللعب المسمى خياليا، بل الخيالي نوع منها». (**تخليص الإبريز**، ص. 207)

92. وهو ما عيره به أبو سعيد السيرافي في المناظرة الشهيرة التي جرت بينهما : «أنت إذا لست تدعونا إلى علم المنطق، إنما تدعو إلى تعلم اللغة اليونانية وأنت لا تعرف لغة يونان، فكيف صرت تدعونا إلى لغة لا

أرسطو قد بدأ مع المترجم السرياني[93].

في كتابه **ساعات حاسمة في تاريخ الإنسانية**، يروي الكاتب النمساوي ستيفان تسفايغ أحداثا تاريخية قد تبدو تافهة في حد ذاتها، ولكنها هامة جدا وخطيرة لما تمخض عنها من نتائج. فمثلا قبيل معركة واترلو، كان نابليون ينتظر النجدة من أحد ضباطه، لكن هذا الأخير ضل الطريق ولم يصل إلى ساحة المعركة إلا بعد أن قضي الأمر وحلت الهزيمة بالأمبراطور. هكذا تغير وجه أوروبا بسبب شيء سخيف، ضابط ضل طريقه. ولربما يمكن أن نضيف إلى الساعات الحاسمة التي رواها ستيفان زفايغ، تلك التي شرع فيها متى بن يونس في **نقل فن الشعر** لأرسطو إلى العربية.

ولعل من الطريف أن نذكر بما كتبه عبد الرحمن بدوي في هذا الشأن : «يخيل إلينا أنه لو قدر لهذا الكتاب، كتاب **فن الشعر** لأرسطو، أن يفهم على حقيقته وأن يستثمر ما فيه من موضوعات وآراء ومبادئ، لعني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا فيه، وهي المأساة والملهاة، منذ عهد ازدهاره في القرن الثالث الهجري، ولتغير وجه الأدب العربي كله»[94]. يفتقر الأدب العربي إذن إلى الفنون الشعرية العليا، ومن هذا المنظور فإنه يتصف لا محالة بالدونية والنقص. والظاهر أن هذا لم يكن ليحدث لو ترجم **فن الشعر** ترجمة أمينة وجيدة ؛ فلو لم يخفق متى بن يونس في ترجمته، لتغير وجه الأدب العربي كله... كان من الواجب أن يتغير، إلا أنه، ويا لسوء الحظ، ظل على حاله، لسبب تافه، لعلة كان بالإمكان تلافيها.

هكذا، وبجرة قلم، بقلم مرير لا يعرف السخرية، يتم التشطيب على عشرة قرون من الأدب العربي. ولا يكتفي بدوي بهذا بل يضيف : «ومن يدري ! لعل وجه الحضارة العربية كله أن يتغير طابعه الأدبي كما تغيرت أوربا في عصر النهضة!»[95] وجه الأدب العربي، وجه الحضارة العربية : كاد هذا الوجه أن يمسخ ويمحى ؛ كاد العرب أن يفقدوا

تفي بها ؟ [...] على أنك تنقل من السريانية، فما تقول في معان متحولة بالنقل من لغة يونان إلى لغة أخرى سريانية، ثم من هذه إلى أخرى عربية ؟» (أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، ج. 1، ص. 111).

93. عن الترجمة السريانية التي لم تصلنا منها إلا أسطر قليلة، انظر فولفهارت هاينريش، **الشعر العربي والشعرية اليونانية** (بالألمانية)، ص. 112-118.

94. عبد الرحمن بدوي، «تصدير عام» لأرسطوطاليس، **فن الشعر**، ص. 56.

95. **نفسه**.

هويتهم وعروبتهم، وأن يصيروا أوروبيين. بل إنهم كادوا أن يتحولوا إلى أوروبيين قبل الأوان، أي قبل الأوربيين ! فإذا كان هؤلاء قد حققوا نهضتهم ابتداء من القرن الخامس عشر، فإن أولئك كان بإمكانهم القيام بالنهضة نفسها ابتداء من القرن التاسع، أي ستة قرون قبل الأوروبيين.

وإذا استرسلنا بعيدا على هذا النحو وذهبنا بالفكرة إلى أقصى حد، لاستخلصنا ما يلي : لو فهم العرب جيدا **فن الشعر**، لما كانت هناك ضرورة للنهضة الأوروبية ؛ فما الداعي لأن يقوم الأوروبيون بنهضة يكون قد سبق للعرب أن أنجزوها واضطلعوا بها ؟ كل ما في الأمر سيستيقظون ذات يوم فيجدون العرب قد حققوا النهضة منذ قرون، فلا يسعهم، والحالة هذه، إلا تقليدهم والتتلمذ عليهم. هكذا فإن ترجمة متى الشنيعة عادت بالويل لا على العرب وحدهم، إذ حرمتهم من أن يكونوا أوروبيين، وإنما أيضا على الأوربيين لأنها أخرت نهضتهم لعدة قرون. كل هذا حصل بسبب كلمتين اثنتين كان مصير العالم أجمع متوقفا على فهمهما !

ولكن لم لا نقول إن العرب مدينون بالكثير لـمتّى بن يونس ؟ فربما قد يكون أنقذهم، بفضل رداءة ترجمته، من الخطر العظيم الذي كان يتهددهم. فلولاه لابتعدوا عما ألفوه وتعودوا عليه من فنون وأنماط أدبية، ولأقبلوا على دراسة الأدب اليوناني من أجل تقليده والنسج على منواله. بفضل متى بن يونس وخيانة ترجمته إذن، تمكن العرب من أن يظلوا يعتقدون أن شعرهم هو الشعر ولغتهم هي اللغة. لقد أنقذهم هذا الترجمان عن غير عمد، من دون أن ينوي ذلك أو يخطط له، ومن دون علم بما يفعل.

من دون علم ؟ هل حقا كان يجهل ما يقصده أرسطو بالطراغوديا والقوموديا؟ ومن يدري ! لعله كان على علم تام بدلالتهما، ولعله تعمد ترجمتهما بالمديح والهجاء... لحاجة في نفسه[96].

هذا أمر لا يمكن التأكد منه على أية حال، لكن ما لا شك فيه هو أن متّى لم يكن ليعلم أنه مع مرور القرون سيتغير شيء ما في العالم، وسيغدو العرب في حاجة إلى نقل آداب غير أدبهم، والتكلم بلغات أخرى إلى جانب لغتهم.

96. قد يصلح هذا الإفتراض موضوعا لرواية !

مــراجـــــع

بــالعــربـــيــــة

أرسطوطاليس، **فن الشعر**، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، الطبعة الثانية، 1973.

ابن بطوطة، **رحلة ابن بطوطة**، تحقيق علي المنتصر الكتاني، بيروت، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثانية، 1979.

ابن رشد، «تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر»، ضمن أرسطوطاليس، **فن الشعر**.

التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت، مكتبة الحياة، د. ت.

الجاحظ، **كتاب الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل، 1996.
كتاب البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل، د. ت.

الشدياق (أحمد فارس)، **الساق على الساق**، القاهرة، المكتبة التجارية، د. ت. [1920].
كتاب الرحلة الموسومة بالواسطة إلى معرفة مالطة، وكشف المخبا عن فنون أوروبا، تونس، 1283 (1867).

الصفار (محمد)، **صدفة اللقاء مع الجديد، رحلة الصفار إلى فرنسا**، دراسة وتحقيق سوزان ميلار، عرب الدراسة وشارك في التحقيق خالد بن الصغير، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1995.

الطهطاوي (رفاعة رافع)، **تخليص الإبريز في تلخيص باريز**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

بغير العربية

Birge-Vitz (Evelyn), "Type et individu dans l'«autobiographie» médiévale", *Poétique*, 24, 1975.

Dunn (Ross E.), *The Adventures of Ibn Battuta*, University of California Press, 1986.

Heinrichs (Wolfhart), *Arabische Dichtung und griechische Poetik*, Beirut, 1969.

Kilito (Abdelfattah), "Borges et Averroès", *Horizons maghrébins*, 41, 1999.

Laroui (Abdallah), *Les Origines sociales et culturelles du nationalisme marocain*, Paris, Ed. François Maspero, 1977.

Leon (Donna), *Mort à la Fenice*, trad. fr., Paris, Calmann Lévy, coll. "Points", 1997.

Pellat (Charles), *Le Milieu basrien et la formation de Jâhiz*, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1953.

Langue et littérature arabes, Paris, Armand Colin, 2ᵉ éd., 1970.

Renan (Ernest), *Averroès et l'averroïsme*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997.

Schuldt, in Robert Kelly, Jacques Roubaud, Schuldt, *Abziehbilder, heimgeholt*, Graz-Wien, Literaturverlag Droschl, 1995.

Zweig (Stefan), *Sternstunden der Menschheit*, Francfort, S. Fischer Verlag, 1962.

أتكلم جميع اللغات، لكن بالعربية*

(2013)

ترجمه عبد السلام بنعبد العالي عن كتاب

Je parle toutes les langues, mais en arabe

Ed. Sindbad-Actes Sud, 2013

* هذه الترجمة لا تضم الفصول التي سبق لها أن نشرت في كتب.

«استبدال اللغة، بالنسبة للكاتب، هو بمثابة كتابة رسالة غرام باستعمال قاموس»

شيوران، **اعترافات ولعنات**

كيف يمكن للمرء أن يكون أحادي اللسان ؟

السُّــــور

في **رسالة الغفران** للمعري، وهو المؤلَّف الذي يصف فيه الآخرة، يُخَصَّص مقطع مثير لِلُغة الإنسان الأول، نعلم من خلاله أن آدم كان يتكلم اللغة العربية في الجنة، كما نقرأ أنه عندما هبط من الفردوس، نسي العربية فأخذ يتكلم السريانية. وهكذا اقترن عنده تغيير المكان بفقدان لغة واكتساب أخرى ؛ ندرك أن نسيان اللغة الأصلية يعتبر عقابا. وبطبيعة الحال، بعد البعث والعودة إلى الجنة، سينسى آدم السريانية ويستعيد اللغة العربية...

لا تغيير للمكان من دون عقاب : فقد ينسى المرء لغته، وبعبارة أخرى، قد يصبح آخر. كثير من المغاربيين، وكثير من العرب يمكنهم اليوم أن يتعرفوا على أنفسهم في قصة آدم. فهم، بكيفية أو بأخرى، تعلموا لغة أجنبية «فنسوا» لغتهم.

حتى سِن السابعة، لم أكن أعرف إلا العربية، وبما أنني لا أذْكر كيف اكتسبتها (فمن منا يذكر كيف تعلم التكلم ؟)، أميل إلى الاعتقاد أن هذه اللغة فطرية، وأنني جئت إلى الدنيا معها. كانت في انسجام مع العالم الذي ترعرعت فيه، عالم المنزل، والأسرة، والحي. كان العالم حينئذ مكتفيا بذاته، منغلقا مكتملا. كنت أعلم شبه علم أن أفرادا

ينتمون إلى ديانة مخالفة كانوا يتكلمون الفرنسية والإسبانية.

درست اللغة الفرنسية بسبب عثرة من عثرات التاريخ، أو الجغرافية بالأحرى. لو أنني ولدت شمال المغرب، لكنت درست لغة ثيرفانطيس، وأعتقد أن مساري العلمي وقدَري كانا سيتخذان منحى آخر. توجهت نحو اللغة الفرنسية، لأنني ولدت في الرباط، في المنطقة التي كانت تخضع لحماية فرنسا.

ذات صباح، أخذني أبي إلى المدرسة من غير أن يسألني رأيي. كانت رحلة بحق : كان ينبغي الخروج من البيت، ومغادرة المدينة العتيقة، والذهاب إلى ما وراء الأسوار، ووطْء أرض لم أجرؤ قط على اقتحامها فيما سبق، أرض المدينة الجديدة. رأيت للمرة الأولى عربات تجرها خيول، كما رأيت بعض السيارات النادرة. في فناء المدرسة، كانت هناك جماعة من الأطفال يصيحون ويجْرون في كل الجهات. وبما أنني لم أكن أعرفهم، كان يُخَيل إلي أنهم يناصبونني العداء. وسط البلبلة بحثت عن أبي كي أحتمي به : كان قد اختفى. كنت قد تُركت لوحدي ضالا تائها (لم أكن أعرف بعد حكاية الصغير بُوسي). ومع ذلك، فبعد الدرس، الذي لم أعد أذكر منه شيئا على الإطلاق، وُفّقت بأعجوبة في العودة إلى البيت. التقيت أهلي، وعلى عكس آدم، لم أنس العربية.

غدت الرحلة فيما بعد رحلة يومية، من المدينة العتيقة إلى ما وراء السور، من الفضاء الأسروي المألوف إلى الفضاء الأجنبي الغريب. وهي أيضا رحلة من الشفوي إلى المكتوب : فَرَضت الفرنسية علي نفسها كلغة لا تنفصل عن الكتابة. تعلمتها عن طريق تهجّي الحروف وتدوينها. درستها، لا لأتكلمها، وإنما لأقرأها وأكتبها. ما أن كنت أغادر القسم، حتى كانت تمّحي، إذ لم تكن لي فرصة لاستخدامها. صحيح أنني تمكنت تدريجيا من التحدّث بها، إلا أنني لم تُتَح لي فرصة استعمالها، اللهم مع معلمي المدرسة. خارج المؤسسة التعليمية، لم يكن يجري بها العمل : التلاميذ لا يتكلمون بها فيما بينهم، وفي البيت، كانت منبوذة. كانت لغة الانفصال : ربما لأول مرة في تاريخ المغرب، تلَقى الأطفال لغة لا يعرفها آباؤهم.

كنا ننجز إملاءات صحيحة، وإنشاءات لا تخلو من جودة، إلا أننا كنا لا نستطيع التحدث باللغة الفرنسية بطلاقة : وعلى أية حال، فقد كنا عاجزين عن التكلم مثل الفرنسيين. وقد استمرت الحال، فيما يخصني، على هذا النحو حتى اليوم. لا أستطيع أن أتكلم إلا لغة الكتب، لغة الأدب، وخارج هذا النطاق أجدني في فاقة وعجز. أتكلم الفرنسية كما أكتبها،

مع هذا الفارق، أنني لا أستطيع فحْص ما أقول لتصحيحه عند الحاجة.

كانت الفصحى، التي كنت أدْرُسها في الوقت نفسه مع الفرنسية، مقصورة هي أيضا على المدرسة، على الكِتاب. كنا نتعلمها من أجل قراءتها وكتابتها، مثل الفرنسية. رغم التقارب بين الدارجة والفصحى، هناك اقتسام للوظائف : الدارجة للتواصل اليومي، أما الفصحى فمرتبطة بالدين والسياسة، وبما هو نبيل ورسمي وفخم. لأجل ذلك، فهي تبعث على الخوف بعض الشيء، خصوصا وأنها تتحول بسهولة إلى لغة متخشبة. لا يُتحدث بها، بل إن مناسبات التحدث بها أقل من الفرنسية. وفي استطاعتنا أن نذهب حتى الزعم بأنه بعيدا عن بعض المناسبات، فمن المحرّم التحدّث بها، وإلا العُرضة للاستهزاء : فلا أحد، على سبيل المثال، قد يتجرأ على استعمالها وهو يتسوّق ويقضي مهامّه اليومية. إنها لغة المقدس، لغة الإنشاد الشعري، وخطابات التبجيل، لغة الأدب. فيما يخصني هي أساسا لغة الندوات واللقاءات : في هذه المناسبات يغدو التكلم بالنسبة إلي نوعا من المسخ. أشعر بتحول ينتابني، فأغدو خطيبا مذهولا، وممثِلا خجولا، مترددا مُعَرّضا لأن أتعثر في أية لحظة في هذه الصيغة أو تلك.

أتكلم الدارجة، أقرأ الفصحى[1]. عوَّدني التكوين الذي تلقيته على ألا أقرأ إلا النصوص التي كُتبت بالفرنسية أو بالفصحى. صحيح أن هناك أشعارا وحكايات وأمثالا بالدارجة، إلا أنها تظل بالنسبة إلي مرتبطة أساسا بالشفوي. عندما يحصل لي أن أقرأها، أحس بانطباع غريب : فبسبب النقص في التعوّد، آخذ في تهجّيها كما لو كانت مكتوبة بلغة أجنبية. بقدر ما يكون التكلم بالدارجة يسيرا، بقدر ما تكون قراءتها شاقة مملوءة بالفخاخ. مما يدل على أن للّغتين الفرنسية والفصحى نقطة مشتركة وهي كونهما لغتَي التدوين، وبالتالي لغتي الأدب. عن طريقهما تمكنت من الإستمتاع بلذة قراءة النصوص الأدبية.

هما لغتا لذة، ولكن أيضا لغتا الخطأ، من حيث إنني أخشى على الدوام ألا أكون قد استعملتهما «على الوجه الصحيح». لا يُطرح علي هذا المشكل عندما أتكلم الدارجة :

1. هناك ملاحظة لإيـمي سيزير أدهشتني بعض الشيء : «عندما بدأنا في كتابة لغة الكريول (créole) وعندما قررنا تعليمها، لم يتلق الشعب ذلك بارتياح. مؤخرا التقيت امرأة وسألتها : «سيدتي، سجلت أبناءك في المدرسة، أتعلمين أن إجراءا بالغ الأهمية قد اتخذ : إننا سنعلم الكريول في المدرسة. فهل يرضيك ذلك؟» أجابتني : «كيف يرضيني ؟ كلاّ، لأنني إذا أرسلت ابني إلى المدرسة – قالتها بالكريول – فليس لتعلم الكريول، وإنما لتعلم الفرنسية. الكريول أنا التي أتكفل بتعليمه إياه، وفي البيت». أثارني حسها السليم. وفي ما قالته كان هناك شيء من الحقيقة». **زنجي أنا، زنجي سأبقى** (بالفرنسية).

حينها يمكنني أن أستعمل لفظا بدل آخر Lapsus، إلا أنني لا أرتكب أخطاء على الإطلاق، من ثمة ذلك الشعور بالأمن والطمأنينة. لقد تعلمت ما تعلمته من الدارجة دفعة واحدة. يمكن أن نقول إنني لم أتقدم في معرفتها منذ سن الثالثة. وظللت أتصور أن ليس فيها مناطق غامضة، أو جانب مجهول. ليس الأمر على النحو نفسه، فيما يخص الفرنسية والفصحى، فقد تعلمتهما، ولا زلت. بما أن علاقتي بهما قائمة بالأساس على المكتوب، فإنني أقول في نفسي، كلما صغت جملة من الجمل، ربما أتيت خطأ متعلقا بالتركيب، وتوافق الأزمنة أو الإعراب. لا شك أنني تقدمت مع مر السنين في معرفتهما، إلا أنني لن أتمكن منهما تمام التمكّن. لذا فإن علي أن أراقب نفسي دون هوادة، وأن أكون شديد الإحتراس على الدوام. الأخطار متعددة، ومن شأن الخطأ أن يكلف ثمنا باهظا. أنا معرّض دوما لأن أتعثر، وقد يصعب في بعض الأحيان استئناف السير بعد السقطة.

وجه شاحب

عندما نتحدث عن الازدواجية اللغوية، نذكر، في بعض الأحيان، عبارة هي وقف على الرسوم المصورة : «اللسان المفلوق». وهي عبارة تدل في لهجة الهنود الحمر على الكذب والنفاق وازدواجية اللسان. المعني الأساس بهذه العبارة هو الرجل الأبيض : «للوجه الشاحب لسان مفلوق». يتميز بلون بشرته وشكل لسانه. وجوده الخبيث يتستر وراء مظهره الجذاب. يضع فيه الهندي الذي يتوفر على لسان مستقيم وحيد، والذي يتميز بصدق كلامه، كامل الثقة، إلا أنه سرعان ما يتبيّن بمرارة أنه أخطأ الظن.

يتوجه إذن نحو الوجه الشاحب. ها هما وجها لوجه. الهندي قد ضم ساعديه، علامة على غضب حانق، وهو يستعمل صيغة الغائب كي يخاطب محاوره. بأية لغة ؟ لم يكن السؤال ليطرح علي وأنا بعد صغير السن. كنت أتلقّى الرسوم باللغة الفرنسية، ولم أكن أتصور أن بإمكانها أن تكون غير ما كانت عليه. الحقيقة أن المسألة لم تكن تعنيني تماما : كانت اللغة الفرنسية تبدو لي بمثل البداهة التي للصورة التي تصاحبها. ومثلما لم أكن لأبالي بجنسية الرسم، لم أكن لأنشغل بهوية لغة الشخوص. فقد كانوا يتكلمون اللغة التي كان عليهم أن يتكلموا بها، لغة الرسوم المصورة، وهي الفرنسية بالمناسبة... وعلى رغم ذلك، فقد كانت هناك عبارات كان من شأنها أن تزعجني، كالتوعدات، Goddamn، على سبيل المثال.

أما اليوم، فينتابني قلق من نوع آخر، لا أستطيع أن أكشف طبيعته، أو أن أتبيّنه على

الأقل. للوجه الشاحب لسان مفلوق : هذه العبارة لم يكن لها قط أن تَرِد باللغة الفرنسية (ليست الكيبيك أرضا خصبة لازدهار الرسوم المصورة، على الأقل لتلك التي كنت أطالعها). أفترض إذن أن الهندي قد استعمل لغته للحديث مع الوجه الشاحب، وأن هذا الأخير، لكونه أدرك محتوى الخطاب، فإن له لسانا مفلوقا.

إلا أن هناك افتراضا آخر ينبغي أخذه بعين الاعتبار: أن الهندي تكلم اللغة الإنجليزية، لغة الأبيض، وعلى أية حال فهو لم ينطق إلا بكلمة هندية وحيدة هي Hugh [2]. إذا كان الأمر على هذا النحو، فهو إذن مزدوج اللغة، في حين أن مخاطبه، رغم شحوبة وجهه، وحيدُها. في هذه الحالة فإن الهنديّ، وليس الوجه الشاحب، هو من يمتلك لسانا مفلوقا، مادام يستعير من أجل التعبير لغة مَن يتهمه بأن له لسانا مفلوقا...

كيف يمكن للمرء أن يكون وحيد اللغة ؟ منذ كنت طفلا يافعا، وحتى قبل أن أرتاد المدرسة، كنت أعْلَم أن هناك لغة أخرى غير العربية، هي الأمازيغية، التي كان يتكلمها صاحب دكان الحي الذي كنت أقطنه. إذا كانت اللغة الأمازيغية مرتبطة بالنسبة إلي بالدكان (لم أكن بطبيعة الحال لأخمّن وقتئذ مدى غنى الثقافة الأمازيغية)، فإن الفرنسية كانت شديدة الارتباط بغذاء عجيب تتعذر تسميته : وهو عبارة عن قطعة خبز مقسومة شطرين، مع شيء مّا يوضع بينهما. في طريقي إلى المدرسة، كنت أمر على ثكنة عسكرية حيث غالبا ما كنت أرى عسكريا يسير جيئة وذهابا، وهو فرنسي طويل القامة قوي الجسد، ذو سحنة وردية اللون، يحمل على كتفه بندقيته ويعض بملء فيه ساندويتش. لم أكتشف هذه الكلمة ذات الأصل الإنجليزي، إلا سنوات فيما بعد، ومؤخرا علمت أنها «مشتقة من اسم الكونت دو ساندويتش، الذي اكتشف طباخه هذا النوع من الأكلات كي يُجنبه مغادرة طاولة اللعب».

كانت الفرنسية لغة المعلم، لغة الكتاب المدرسي، والواجبات المدرسية، اللغة الأجنبية، لغة الخارج. كم كانت دهشتي خلال رحلة إلى إسبانيا سنة 1964، أنني لم أعثر على إسباني واحد قادر على أن يفهم ما أقوله بهاته اللغة (فما أحراك بالعربية). كان الناس

2. قرأت مؤخرا أنها «كلمة يتوخى منها محاكاة صياح يصدر عن الهنود الأمريكيين أثناء الحرب».

الذين ألاقيهم أناسا من أفراد الشعب، كانوا يبدون لي وحيدي لغة سعداء، لا يشعرون بأية حاجة إلى تعلم لغة أخرى، كان العالم يظهر لهم كاملا مع اللغة الإسبانية. قد يُرد علي بأن العالم كامل في أية لغة. ربما... يعرف المغاربي عن طريق التجربة، أن الحياة تكون أقل صعوبة عندما تؤازر اللغة الفرنسية اللغة العربية. لذا فهو في حياته اليومية مزدوج اللغة فعليا أو افتراضيا. بناء على ذلك، فاللغة الفرنسية لا تمثل بالنسبة إليه فعلا لغة أجنبية، أو لنقل إنها ليست حقا كذلك.

لنعد إلى الحديث عن إسبانيا، لقد أمضيت فيها بعض الأيام حاملا معي كزاد ذكريات من رواية **الأمل** لأندري مالرو، ومن رواية **لمن تدق الأجراس** ؟ لإرنست همنغواي (أزور البلدان حاملا معي تصورات أدبية : في المناظر والمشاهد التي تتبدى لي أبحث بنوع من السذاجة عن ذكريات قراءات). لم أحمل معي كتبا، وفي المكتبات التي كنت أجرؤ على اقتحامها، لم يكن للكتاب باللغة الفرنسية وجود. استغرقت قليلا من الوقت كي أتبيّن أن الإسبان لم يكونوا يقرؤون إلا كتبا كتبت بالإسبانية، الأمر الذي لم يكن يخلو من خيبة بالنسبة لي أنا الوافد من بلد فيه عدد المكتبات الفرنسية يضاهي عدد المكتبات العربية. ومع ذلك، فعند تجوالي في دروب قرطبة ومدريد، كنت أقرأ إعلانات وأعمدة إشهار، وأسماء بعض المتاجر، وعناوين بعض الصحف، فكنت أعجب من فهمي لدلالة بعض الكلمات، وهي كلمات من أصل عربي. وهكذا غدت اللغة الإسبانية مألوفة لدي ألفة غريبة، غدت طرسا شفافا يكشف عن بقايا لغة قديمة، وآثار كتابة ممحية. حتى الآن لا أستطيع أن أصادف عبارة إسبانية من غير أن أعتبرها لغزا، فأسعى، من غير أن أفلح في غالب الأحيان، أن أردها إلى أصل عربي. لا حاجة إلى التأكيد أن الإسباني أو الفرنسي بإمكانهما كذلك أن يتعرفا بسهولة على بعض كلمات لغتهما في الدارجة المغربية.

نعرف أن الفرنسي الذي يحل بالرباط أو الدار البيضاء، لا يشعر قط أنه بعيد عن موطنه: إذ لابد وأن يعثر على من يتكلم لغته. وسرعان ما يكشف له كشك الجرائد عن الازدواجية اللغوية التي تُميّز البلد (ففيه يجد من اليوميات والأسبوعيات والمجلات المكتوبة بالفرنسية بقدر ما يجد منها ما هو مكتوب بالعربية). تتجلى الازدواجية أيضا في المذياع، والتلفاز، مثلما تظهر في التعليم والإدارة. أسماء الأزقة مكتوبة باللغتين، مرسومة بحرفين. الأسباب الكامنة وراء ذلك معروفة. في سياق تعد فيه الازدواجية

مُقوّما أساسيا مُتجليا في كل المستويات، لا يشكل ظهور الكتّاب ذوي اللسان المفلوق ما يبعث على الاستغراب.

ما الحال بالنسبة لمن يكتبون بالعربية ؟ إنهم كذلك، وبمعنى ما ذوو لسان مفلوق، ليس فحسب لأنهم يتمكنون من اللغة الفرنسية قليلا أو كثيرا، ولأن بعض تعابير هاته اللغة ولوَيْناتها تتسرب إلى نصوصهم، وإنما خصوصا لأن نماذجهم الأدبية هي فرنسية في جزء منها. أما الآخرون، «الفرنكفونيون» (وهي كلمة ذات إيحاءات متعددة)، فهم يُصرون على كونهم يتكلمون اللغة العربية وأن إنتاجاتهم تعكس ذلك. صحيح أنهم يكتبون بالفرنسية، إلا أنهم يؤكدون أنهم لا يغفلون العربية. فهم يَدْعون إذن إلى قراءة نصوصهم كما لو كانت طروسا، فوراء الحروف الفرنسية، هناك حروف عربية. كتابة عكرة، تقابلها قراءة مشوشة...

لماذا تكتب باللغة الفرنسية ؟ سؤال يطرح عادة على الكاتب الذي ينشر كتبه بهاته اللغة، وهو سؤال من شأنه أن يثير قلقه وشعوره بالذنب[3]. وعند رده، يظهر لباقة ورهافة، يَذكر فعل التاريخ، كما يذكر التكوين الذي تلقاه، وقد يقول أيضا إنه يحس أنه يتمتع بنوع من الحرية في الفرنسية، وأنه يلمس بدرجة أقل تَابُو الجنس والسياسة. كما سيقول بأنه عاجز عن الكتابة بلغة أخرى، وقد يتحدث أحيانا بطريقة غامضة عن اللذة التي تُوفّرها له الفرنسية. لن يَعترف دوما أن الكتابة بالفرنسية تحقق لكاتبها بعض الحظوة وتمنحه اعتبارا، وتُمكّنه من جمهور مضاعف (ها نحن مرة أخرى أمام اللسان المفلوق!)، وانتشار وَاسع. يمكن تصور افتراض آخر : الكتابة تجاوز للذات، حتى إن اقتضى الأمر أخذ مسافة مع اللغة الأم. فباستطاعة الكاتب أن يختار، لو توفرت له الإمكانات، اللغة البعيدة، الغريبة الأجنبية، كي يقترب من ذاته...

لن يذهب «الفرنكفوني» مع ذلك إلى الرد على السؤال الذي يطرح عليه بإثارة سؤال آخر، وحكاية أخرى (أهي الحكاية ذاتها ؟) : «لماذا أكتب بالعربية ؟»... أليست العربية هي اللغة القومية ؟ ألم تعد العامل الأساس للوحدة التي طالما حُلِم بها والتي تمتد من المحيط إلى الخليج ؟ عمليا، من يكتب باللغة العربية لا يتعرض أبدا لهذا السؤال الماكر. لا أحد يستفسره لماذا يكتب بها، فالأمر لا يحتاج إلى دليل، الأمر طبيعي.

3. كتب هذا النص سنة 1998. وقد تغيرت الأحوال منذئذ : فقد صار للدارجة المغربية المنافحون عنها، كما أصبحت اللغة الأمازيغية لغة رسمية.

ليس له أن يُبرره، وأن يبحث عن مشروعية لقراره اللغوي، فقد أحسن الاختيار. لكن، هل اختار بالفعل ؟ وبصفة عامة، هل يختار المرء اللغة التي يكتب بها ؟ لسان مفلوق، وأدب مفلوق. ليس هذا ما كان يتوقع عند الاستقلال. كان يعتقد وقتها أن أهل الأدب سيعملون، دفعة واحدة، ومن غير أن ينقطعوا عن التفتح على أوروبا، على إنعاش ثقافة وطنية قوامها اللغة العربية. والحال أن ليس هذا ما نلحظه اليوم. فكل سنة، نتبين أن الكتب المنشورة باللغة الفرنسية تكاد تعادل في عددها نظيرتها بالعربية. هناك جمهوران مستهدفان، غالبا ما يتجاهل أحدهما الآخر، وينتميان لعالمين متباينين. الأبحاث الجامعية تنصب إما على الأدب المكتوب باللغة العربية، أو على «الأدب المغاربي المعبر عنه بالفرنسية» (لا يقال أبدا «الأدب المغاربي المعبر عنه بالعربية»). ليس في علمي أية دراسة تنصب على شكلي الكتابة في الوقت ذاته.

منذ زمن ليس بالبعيد، ساهمت في مناقشة رسالة في الشعر المغربي الحديث. كان صاحب الرسالة قد درس الإنتاج الشعري العربي، ورغم جودة رسالته وأهميتها، إلا أنه لم ينطق ببنت شفة فيما يخص الشعراء الذين يكتبون بالفرنسية. الغريب أن فكرة ضم هؤلاء إلى بحثه لم تخطر له على بال. استجمعت قواي وسألته بنبرة لا تخلو من احتشام، لماذا لم يعمل على إغناء تأملاته بفحص، ولو موجز، «لأشعارهم الفرنسية». نظر إلي بعين ملؤها الدهشة، وقليل من المؤاخذة، وأجابني أن موضوع رسالته كان من السعة بحيث لم يكن في إمكانه إلا أن يقتصر على الشعراء الذين يكتبون باللغة العربية. رد غامض مراوغ. خيّمت على الجلسة لحظة حرج لا شك أن الجمهور استشعرها. عندما أثرت مسألة مؤلمة لم يكن أحد يود طرحها، خُيِّل إلي أنني خرقت مُحرّما، أو أنني، على الأقل، خالفت عهدا وخرجت عن إجماع ضمني يمكن أن نصوغه على النحو : لكم أدبكم، ولي أدبي.

ربما يمثل المشكل الأساس للازدواجية اللغوية في المغرب في هذا الاتفاق المكتوم، في هذا التقبّل للفصل بين عالمين، وفي هذا التواطؤ السلبي الذي يحول دون الاعتراف المتبادل. وهكذا فإن الانطباع السائد هو أننا لا نعيش وضعية الازدواج اللغوي، بقدر ما نعيش وضعية يتساكن فيها شكلان للأحادية اللغوية. ولا شك أن كل هذا سيَطْرح على مؤرخ الأدب المغربي استقبالا صعوبات جمة.

الجمل وطائر البجع

يحيل لفظ العقل في اشتقاقه إلى العُقال والرباط. وهكذا يبدو العقل لجاما وطوقا. ترتسم، والحالة هذه، صورة طائر البجع لمالارمي، سجين الثلج، وهو يحرك جناحيه للتخلص منه بلا جدوى، أو ترتسم الصورة الأكثر تواضعا للجمل المقيّد مخافة أن يتيه في الصحراء على هواه. نظرا لارتباطي بلغة، فها أنا بالضرورة مشدود إلى أرض، وها حَرَكاتي محدودة بالفضاء الضيّق الذي من نصيبي. وبما أنني أدور في حلقة مفرغة في حكاية لغتي، فأنا أتأمل الآفاق البعيدة، وذاك اللاتناهي الذي ليس في مقدوري أن أبلغه.

قد يقال لي : لك لغتان، ونوعان من الإكراهات : فبما أنت مغاربي، وبما أنت عربي، فأنت إلى حد ما جَمل مضاعف، أو إن شئت، جمل مرفق بطائر البجع. ألا تُلقي نظرتك ذات اليمين، وذات الشمال ؟ أليست هذه النظرة المضاعفة، وهذا الانجذاب المتعدّد، هو الذي يُمَكنك من أن تتكلم عن اللغة ؟ وإلا فلن يكون ذلك في مقدورك...

أعلم ذلك : للحديث عن اللغة، من الضروري معرفة اثنتين على الأقل. صحيح أن بعض أُحاديي اللغة، افتراضا بأن لهذا الصنف وجودا، يأخذ في الكلام عن لغته، إلا أنه يتحدث عنها آخذا بعين الاعتبار ماضيَها وحاضرها، فاحصا مستوياتها المختلفة، أنواع الدارجة، واللهجات، والأصناف اللسانية الجهوية، مادامت كل لغة متعددة متباينة الأشكال. قد يحصل في بعض الأحيان أن يكون أحد أطراف المقارنة لغة الحيوانات،

وهذا ما نلفيه في استهلال بعض المؤلفات العربية حول البلاغة : الحمد لله الذي فضلنا على البهائم بأن وهبَنا النطق... في السياق نفسه، هل يمكننا أن نتحدث عن أدب ما من غير أن نكون على اطلاع على آداب أخرى، أو على الأقل أن نفترض وجودها ؟ هل هناك منظّر للآداب لا يعرف إلا أدبه ؟

كان لقائي بالأدبين العربي والفرنسي، شأن كثير من القراء المغاربة، عن طريق «المختارات» الموجودة ضمن «كتب القراءة». والحقيقة أن اللقاء القائم على الكتب كان يتم منذ الكُتّاب، بالنسبة لمن يرتادونه. فيه كنا نتلو القرآن ونحفظه عن ظهْر قلب، مبتدئين بأقصر السّوَر، التي كان يُفترض أنها سهلة الحفظ (ومع ذلك فيبدو لي أنها أكثرها عسرا على الفهم المباشر). كنا نتّبع القراءة المتقهقرة، فنتراجع نحو سُوَر تزداد طولا، حتى نبلغ أكثرها طولا على الإطلاق، سورة البقرة، وهكذا كنا نصل إلى بداية الكتاب... لا داعي إلى التأكيد أن التلامذة الذين يبلغون المسار النهائي ويحفظون المصحف كله عن ظهر قلب لم يكونوا كثرا. لكن، مهما كان جزء النص المحصّل، فقد كان ذلك لقاء أول مع الأدب، بالمعنى الواسع للكلمة، الحرف والكتابة والكتاب.

بعد الكُتّاب، كانت المدرسة التي تسمى حديثة. فكان الأدب يتمثل بالنسبة إلينا، نحن التلاميذ، في استظهار قصائد عربية من القرن العشرين، وكذلك مما قبل القرن الرابع الهجري، وليس في ذلك ما يثير الدهشة، اعتبارا لبطء التطور الذي عرفته اللغة الأدبية العربية. أما في الفرنسية، فعلى العكس من ذلك، لم نكن نرجع إلى ما دون دو بيلي Du Bellay، شاعر القرن السادس عشر : «طوبى لمن قام، مثل أوديسيوس، برحلة جميلة»...

كانت معرفة الأعمال الأدبية الكاملة تتم بفضل المنشورات الوافدة من القاهرة وبيروت، البلدتين السحريتين اللتين كنا نفترض أن كائنات عُليا وفطاحل تعيش فيهما. من هاتين العاصمتين أيضا كانت تفِد إلينا أيضا ترجمات كتب نشرت في باريس ولندن، المدينتين الأكثر أسطورية. وهكذا كان الأدب الأوروبي يصل إلينا عن طريق المشارقة. كانت الكتب تُعرض بأثمنة بخسة، وكان أرسين لوبين Arsène Lupin، اللص الظريف، يجد مكانه قرب طارزان، لكن أيضا قرب تولستوي، وسارتر، ومورافيا.

أمر يستحق التنبيه، وهو أن المترجم كان يُقدم في بعض الأحيان كمؤلف. أتذكر كتابا يحمل عنوان : **العرب في الأندلس** ؛ كان على غلافه اسم واحد : علي الجارم. أهو اسم المؤلف ؟ كلا، انه اسم المترجم، أما المؤلف فلا يظهر إلا في صفحة داخلية، وبأحرف صغيرة لا تكاد تُرى، فيظل عرضة للنسيان أو الإهمال. لست أذكر اسم المؤلف، فهل كان فرنسيا أم إسبانيا أم بريطانيا ؟ لم تكن لذلك أهمية. ما الداعي إلى أن نشغل بالنا بأسماء أوروبية غريبة ومعقدة، لن تفلح الحروف العربية في نقلها إلا ناقصة ؟ إنه العالم معكوسا : المؤلف لا يُرى، في حين أن العادة تقتضي أن المترجم هو الذي يتوارى في أغلب الأحيان. بإمكاننا أن نسوق الملاحظة ذاتها فيما يخص «أعمال» المنفلوطي، الذي يمكن اعتباره أنطوان غالان Antoine Galland الآداب العربية. فمن من القراء العرب يعرف اسم الكتاب الفرنسيين الذين «نقل» المنفلوطي أعمالهم (من بينها : **بول وفرجيني**، **سيرانو دو بيرجوراك**)، ناسبا إليها عناوين من اختراعه ؟

قرأت **البؤساء** و**أنا كارينين** باللغة العربية، هذه الرواية الأخيرة كانت من دون شك قد نقلت عن لغة وسيطة، إما الإنجليزية أو الفرنسية. والحال أنه على غلاف رواية فيكتور هوغو، وكذا رواية تولستوي، كانت هناك إشارة : «ترجمة كاملة أمينة». إنه تنبيه مُطَمْئِن، حتى وإن كان القارئ لا يَرى له في البداية أدنى ضرورة، فكل ترجمة عليها أن تكون كاملة أمينة... هل يتعلق الأمر مع ذلك بتنبيه زائد ؟ الظاهر أن لا : فهو يحذرنا من الترجمات الخائنة، كأنه يقول : هناك ترجمات عديدة رائجة ناقصة وغير مضبوطة، أما من جهتنا، فإننا سنقاوم، ولن نرضخ للإغراءات، فترجمتنا التي ستطّلعون عليها هي، من دون أدنى شك، موثوقة مأمونة.

إذا لم تكن هذه الإشارة دون جدوى (هناك ويا للأسف ترجمات مُخلة)، فهي مع ذلك تنطوي على شيء من الحشو : عندما تكون الترجمة كاملة، فهي بالضرورة أمينة، والعكس بالعكس. غير أن ذلك الإصرار يرمي مع ذلك إلى التذكير بنزاهة الترجمة المقترحة. من هو يا ترى صاحب التنبيه ؟ أهو المترجم ؟ أم الناشر ؟ هما معا من غير شك، إنهما يدافعان عن نزاهتهما، ويشهران تخلّقهما ويقسمان على ذلك علانية. ذاك هو معنى إشارتهما : نقسم أننا لا نكذب، وأن الإنتاج الأدبي الذي نقدمه لا ينطوي على مراوغة ولا خيانة، أو أية رذيلة من شأنها أن تبطل عملنا. والحال أنني تعلمت منذ الطفولة أن أحترس من الذين يُكثرون من أداء القسم، إنهم كذّابون في معظمهم. "القسَم معناه

اعتراف بالكذب، وإعلان عن الجرم. حتى أنا نفسي، عندما أضبَط على خطأ، كنت أشهد الله على براءتي. بناء على ذلك فإن التنبيه : «ترجمة كاملة أمينة»، ليس هو إلا نوعا من الإشهار المزيّف، وخدعة تجارية، إنه يعني بكل وضوح، بالنسبة إليّ، أنا الذي أصبحت خبيرا في شؤون أداء القسم، هذه «ترجمة ناقصة خائنة».

كان الحقل الأدبي يسمح وقتئذ (واليوم، ما حاله ؟) بهذا النوع من الممارسات ويجيزها. وكان هذا يتم «تحت الرضا المبهم للآباء»، وهذه قولة لكافكا أُوردها هنا في غير سياقها. الآباء، الكبار، المعلمون. وهاهي خدعة ماكرة أخرى : الأساتذة لا يكذبون... وبالأحرى الكتب : فالشك في أحد الكتب سيكون من جانبي بدعة وضلالة. لم يكن بإمكاني أن أتنبأ أنني سأقرأ يوما ما رواية **من قتل روجي أكرويد** لأغاتا كريستي، حيث المجرم ليس إلا السارد ذاته. لم يكن في إمكاني أن أتقبل أن يحتوي كتاب ما على أخطاء، وحذف وبتر.

ومع ذلك فإنني كنت متعودا على «القفزات» التي تظهر في الأفلام : كنت أقتحم القاعة المظلمة، وأنا أعلم أنها ستتم، تلك كانت هي القاعدة، إلا أن المرء في السينما كان يتبين ذلك، فيحتج بإصدار صفير حاد، في حين أن الأمر لم يكن يتبين حينا في الأدب، فلا يتضح إلا سنوات فيما بعد، وغالبا ما يكون ذلك بفعل الصدفة. وهكذا، فعندما ولجت في أحد الأيام خزانة فرنسية، لفتت نظري الأحجام السبعة لإحدى طبعات رواية **البؤساء** مصفوفة، سبع مرات على الأقل أضعاف الترجمة العربية. وما القول في ذلك المترجِم لشكسبير الذي لم يجعل البطل هاملت يموت في نهاية المسرحية ؟ من جانبه، يقدم الدكتور ماردوز Mardrus ترجمته **لألف ليلة وليلة** على أنها «الترجمة الحرفية الكاملة للنص العربي» ؛ إنه يكذب بطبيعة الحال، وإلا لما نبّه إلى ما أشار إليه.

من حسن الحظ أن الترجمات المخلة لم تكن لوحدها، كانت هناك ترجمات موفقة، نذكرها بإعجاب : **الكوميديا الإلهية** لحسن عثمان، وضون **كيخوطي** لعبد الرحمان بدوي. بالأسف لم تكن كاملة أمينة بدقة : فهذه فقرة حول النبي محمد حذفت في الترجمتين، وهو حذف تمت الإشارة إليه بنزاهة. لا ينبغي أن ننسى أن الخيانة تصاحب شكلا من الأمانة : فأنطوان غالان، عندما حذف في ترجمته **لألف ليلة وليلة** الفقرات الإيروتيكية والاقتباسات الشعرية، قد خان بالفعل النص العربي، إلا أنه كان وفيا لروح عصره، وانتظارات معاصريه.

لم تُخلف الترجمات العربية لدانتي وثيرفانطيس أي صدى يُذكر ! وعلى العكس، فإن ترجمات المنفلوطي غير الوفية عرفت وقْعا مدهشا. وقد نُظر إليها بالأحرى كأعمال مقتبسة، بل إلى حد ما كأصول ؛ إنها تُشَكِل جزءا من الأدب العربي، بالدرجة نفسها التي تُمثلها الروايات التي كتبت وقتذاك... وبالمثل، فان ترجمة **الليالي** التي قام بها أنطوان غالان، تُشكِل جزءا من الأدب الفرنسي، مثلما تشكل **كليلة ودمنة** مَعْلمة أساسية في الأدب العربي. الإبداع الأدبي يسير جنبا إلى جنب مع الترجمة، ومن المؤسف أن المترجمين لا يَحْظون باهتمام كبير : فالكتب المدرسية التي تَنْصَب على تاريخ الأدب العربي كما تَشَكل أواسط القرن التاسع عشر، انطلاقا مما يُدعى «النهضة»، لا تدْرس في الوقت ذاته تاريخ الترجمة[4].

في القرن التاسع عشر، كان الأدب العربي متعبا، خائر القوى، يحتضر في عزلة مُضنية. لنَسُق الشاعر الألماني غوته بهذا الصدد، يقول : «ينتهي كل أدب بأن يمل نفسه، ما لم ينعشه إسهام أجنبي»[5]. فما هو اسم الشاعر، أوالناثر العربي الذي يمكننا أن نسوقه بين القرنين الثاني عشر والتاسع عشر ؟ في نهاية الأمر، إن الترجمة قد أنقذت الأدب العربي، وواكبته باستمرار، وساهمت في تجديده، وذلك بالانفتاح على أجناس أخرى جديدة، وارتياد أشكال للكتابة لم يَسْبق لها مثيل. كما أنها ساهمت في بعث روح جديدة في اللغة الأدبية، تلك اللغة التي عرفت تطورا هائلا، وهذا بالضبط، لأننا وراء ما يكتب نلمس لغة أوروبية. لم يمض كثير من الوقت على الفترة التي كنا نلحظ فيها إحساسات متمايزة بحسب مرجع اللغة الأجنبية. فكتابة المصريين الأنجلوفونيين (العقاد، المازني) كانت مخالفة للُغة الفرنكفونيين (طه حسين، توفيق الحكيم). كانت اللغة الأجنبية تعْمل عمَلها في لغة إبداعاتهم، اللغة العربية، فتعيد تَشكلها، وتعطيها صورة خاصة من السهل التعرّف عليها. كان ذلك يتضح في الأسلوب، وفي العاصمة التي تتم الإحالة إليها، لندن أوباريس، وكذا في المراجع الأدبية، كجورج برنار شو الذي لا يأتي على ذكره أي فرنكفوني، وبول فاليري الذي لا يذكره الأنجلوفونيون. كنت شخصيا أشد ميلا للفرنكفونيين، أما الأنجلوفونيون الذين كانوا يكتبون هم أيضا باللغة العربية، فكانوا بعيدين عن اهتمامي، وأخشى أن يكون الأمر قد ظل على هاته الحال إلى اليوم.

4. لا داعي لتأكيد أن الأمر يتعلق هنا بالأدب العربي في الشرق وليس في المغارب.

5. ذكره بيرمان في **محنة الغريب** (بالفرنسية)، ص 106.

لاحظ غوته سنة 1827 : «لم يعد للأدب القومي اليوم من معنى، لقد حان إبان الأدب العالمي، وعلى كل منا أن يعمل على التعجيل بحلوله»[6]. إن الأدب العربي الحديث، بمختلف مكوناته من رواية وشعر ومسرح ونقد، هو بمعنى ما ترجمة «كاملة أمينة» للأدب الأوروبي، إنه مرآة، وانعكاس يزداد دقة أويقل، لما يتم خارجا في باريس ولندن. كلما ازداد الأدب العربي قُربا منهما، تَحسنت حاله، فلم يعد الإلحاح على الهوية أو الأصالة، وكان التخلي عن التفرد ثَمَن اقتحام الحداثة، التي ليست في الحقيقة إلا المساهمة في الآداب العالمية Weltliteratur التي هي تعددية بالضرورة...

في نهاية المطاف أذْعن الجمل للأمر، بعد أن مل نفسه وهو يجتر ماضيَه «المشرق» («متذكرا أنه كان...»)، فأخذ يراها في المرآة التي يضعها طائر البجع أمامه.

6. نفسه، ص 91.

آداب الـفـردوس

في المدرسة الابتدائية، يتم الاتصال بالأدب عن طريق قراءة النصوص، لكنه يتم أيضا عن طريق نسخها. يبدو النّسخ عملية تبعث على الارتياح، بله مصدرا للذة[7]، على الأقل بالنسبة للبعض، وليس في أعين أولئك الذين كانوا، قبل ظهور الطباعة، يجعلون منه حرفة. حُلم أحدهم، ابن الحاضنة، كان دوما مبعث تسلية بالنسبة إلي : فبينما خلد إلى النوم ذات ليلة، تراءى له أنه في الجنة. كان مستلقيا على قفاه، واضعا رجلا على الأخرى، فقال : الآن استرحت من النسخ !

لابـد وأن يذكّـر هذا الحلم بـبوفار وبـيكوشـي في رواية غـوستاف فـلوبـير : «كلاهما نسّاخ، بوفار في مؤسسة تجارية، أما بيكوشي ففي وزارة البحرية». عندما يلتقيان ذات أحد ويتعارفان، يصيح بوفار متعجبا : «ربما سنكون أكثر راحة لو كنا في الريف !» ينتهي بهما الأمر بأن يحققا حلمهما، والبقية معروفة : يعقدان العزم على تعلم مختلف المعارف العلمية والأدبية، فتخيب آمالهما كل مرة فلا يرضيان بشيء... لا تكتمل الرواية، إلا أن فلوبير ترك خطاطات للتتمة، ومن بينها هذا المقطع الذي كان من المتوقّع أن يوضع في النهاية : «يالها من فكرة تواطأوا على إخفائها ! كانا يتسمان، كلما

7. لو أنني عشت في ما مضى من الأزمنة، لكنت اخترت من دون شك حرفة النسخ. أومأت إلى ذلك في **حصان نيتشه**، حيث تحدثت عن شخصية لا تستطيع أن تقرأ إلا عندما تنسخ.

راودتهما! فيتبادلانها في الآن نفسه : إنها فكرة النّسخ [...] إعداد مكتب ذي قمّطرين [...] اقتناء سجل وبعض الأدوات من صمغ وممحاة الخ. [...] ثم الشروع في العمل».

استلهم فلوبير ذلك من أقصوصة لبارتيليمي موريس، **كاتبا الضبط**. روبير وأندرياس، يبلغان من العمر ثمانية وثلاثين سنة، ويشغلان كاتبَي ضبط. بما أنهما يظلان يعملان من السادسة صباحا حتى الثانية عشرة ليلا، فلا تشغل بالهما إلا فكرة واحدة، أن يأتي اليوم الذي يبلغان فيه سن التقاعد، فيتوقفان عن النسخ. عندما حل ذلك اليوم، أقاما في منزل في الريف، وتفرغا للقنص والصيد، إلا أن هذا الفردوس الذي طالما حلما به تبيّن أنه جحيم، إلى أن جاء اليوم الذي أدرك فيه روبير، الذي لا يقرأ إلا جهرا، أنه عندما كان يقرأ **جريدة المحاكم** بصوت مرتفع، كان أندرياس يكتب سرا مـا ينطق به صاحبه. وسرعان ما تبيّن الأمر : «وهكذا أخذ هذان العجوزان في الكتابة مدة أربع أو خمس ساعات كل يوم، أحدهما يُملي على الآخر. وهكذا كانت آخر لذة، وأكثرها صدقا، كانت لذتهما الوحيدة هي أن يستأنفا وهْما هذا العمل الشاق الذي شغلهما خلال ثمانية وثلاثين سنة، ومتَّعهما، ربما رغم أنفهما، بالسعادة». في غمرة الحماس، واصَلا، مثلهما مثل بطلَي فلوبير، عملا كان يبدو لهما فيما قبل عملا مقيتا. في البداية لم يجرؤ كل منهما أن يصارح الآخر، كما لو أن الأمر يتعلق برذيلة من الرذائل، لكن، كم كان ارتياحهما عظيما لما أدركا أنهما يتقاسمان الرغبة نفسَها !

لم يحاول روبير وأندرياس تأليف عمل شخصي ما دام النسخ والكتابة تحت الإملاء يرضيانهما كفاية. وعلى العكس من ذلك، فإن بوفار وبيكوشي راودتهما الرغبة في أن يكتبا قطعة مسرحية («الصعوبة كانت تكمن فقط في اختيار الموضوع»)، ثم رواية فيما بعد («وتحقيقا لذلك، أخذا ينقبان في ذكرياتهما»)...

في المدرسة، سرعان ما نتبين، مع التمرين على «الإنشاء»، أن هناك فرقا شاسعا بين نسخ نص، وبين تأليفه. وقد بينت بعض الدراسات القرابة بين التيمات الأدبية لعصر من العصور، وبين الموضوعات المقترحة في القسم، جو عام يطبع هاته وتلك. وعلى أية حال، فإن الإنشاء عمل أدبي... وهو تمرين لا يخلو من صعوبة، ولا يرقى إلى الارتياح الذي يُوفّره النّسخ، إلا أنه مطمئن مع ذلك، مادام يتم تحت رقابة المعلم. يطرح المشكل عندما نقرر الاستغناء عن هذا الأخير : حينئذ يخالجنا الشعور أننا ارتكبنا محظورا، وإلا لِم نقوم بذلك في الخفاء في معظم الأحيان ؟ إذا كنا نتردد كل هذا التردد في أن نكشف

عن كتاباتنا، فلأننا نتوقع اللامبالاة، والسّخرية، بله عداء صريحا أو ضمنيا من الوسط الذي نعيش فيه.

لا يشجعونك على الكتابة (وأحيانا على القراءة)، ومع ذلك تتشبث بحماقتك! كان ضون كيخوطي يعرف ذلك أحسن من أي كان، هو القارئ الكبير الذي كان يبهر الذين يلاقيهم باطلاعه وسعة تحصيله. في الوسط الريفي حيث يهيم، كانت قراءاته تلاحقه، حمل ثقيل لم يكن من الممكن أن يتخلص منه، شأنه شأن شخوص فلوبير وموريس الذين ظلوا تحت هيمنة حرفتهم القديمة كنُسّاخ. مما يثير الانتباه هو أنه، عند مغامرته الأولى، حرص على ألا يلحظ أي أحد خروجه : «وهكذا، ومن غير أن يُطلع أحدا على نواياه، ولا أن يراه أحد، ذات صباح، وقبل طلوع الفجر [...] توجه نحو الريف». غادر منزله، مجال الخصوصية والانغلاق والقراءة، بحثا عن المغامرة، إلا أنه لا يقوم بذلك من غير انزعاج، فمما تجدر الإشارة إليه أنه خرج «من باب سري لفناء الدواجن»... وبالمثل يبدو لي أن الكاتب يتسلل هو كذلك من بيته عبر باب سري.

من جهته لا يَقْدر ابن القارح، بطل **رسالة الغفران** الذي يشترك مع ضون كيخوطي في بعض الصفات، لا يَقدر أن يتحرر في الآخرة من المعرفة الشّعرية واللغوية التي حصلها خلال حياته الدنيا. وهو يلحظ ذلك أيضا عند الشعراء الذين التقى بهم في الجنة أو في الجحيم : إنهم لم يعودوا يَنظمون أشعارا (لماذا سيفعلون ؟)، لكنهم يظلون، في مجملهم، سجناء ما أبدعوه في حياتهم الدنيا : فيعيدون وينسخون ويحاكون ما كانوا عليه. يصف المعري عالما أخرويا هو بمثابة انعكاس للحياة الدنيا[8]. في الفردوس تظل الآداب تزهـر.

يبدو أن الحالم الذي أشرنا إليه في البداية يُبدّل في الجنة من وضعه، فهو لا يقوم بنسخ، ويتمتع براحة مستحقة. ولكن، هل تحرر حقا من ماضيه ؟ حتى في الفردوس، تظل تلاحقه ذكرى نسخ الكتب. فهو لم ينقطع عن عمله المعتاد، ومثله مثل أنداده من شخوص فلوبير وموريس، يبدو أن الرغبة تخامره لاستئناف ذلك العمل. على أية حال، فإن إقامته في الجنة لم تكن إلا حلما، وسرعان ما حلت اليقظة، فكان عليه أن يكتب من جديد.

8. هل يمكن للأمور أن تكون على غير هذا النحو ؟ يلاحظ رولان بارت، بعد أن يشير إلى «العجز عن تخيل صورة الآخر»، يلاحظ أن المريخ، في روايات الخيال العلمي، «يخضع ضمنا لحتمية تاريخية مستنسخة عن حتمية الأرض [...] ومن المحتمل أننا إذا ما وطئت أقدامنا المريخ كما نتصوره، فإننا لن نعثر فيه إلا على الأرض نفسها، وبين هاتين التركيبتين للتاريخ نفسه، لن نتمكن من معرفة أي منهما هو كوكبنا». **ميثولوجيات** (بالفرنسية)، ص 43.

المتربصة

لا نتحرّر من لغتنا التي تربّينا عليها في أسرتنا، والتي اعتدناها وأَلِفناها. فهي حتى إن كانت في حالة كمون، فإنها تظل متربصة في المناسبات جميعها. على هذا النحو فإن كل متكلم يعبّر باللغات الأجنبية انطلاقا من لغته التي يمكن التعرف عليها عن طريق نبرة شاذة أو لفظ أو تركيب، وأيضا عن طريق النظرة وسمات الوجه (أجل، لِلُغة وجه). مهما كانت الكلمات الأجنبية التي أتلفظها، تظل العربية مسموعة من خلالها كعلامة لا تَمّحي. أتكلم اللغات جميعها، لكن بالعربية... بكل أسف، لست أنا صاحب هذه القولة الجميلة، لست صاحبها بالتمام. فهي اقتباس معدل لمقطع من يوميات كافكا الذي يورد هو بدوره قول فنانة من براغ : «أترون، إنني أتكلم اللغات جميعها، لكن باليـيديش».

الظاهـر أن المسألة لا تُطرح عند الكتابة. فالكاتب المغاربي عندما يُحرر نصا بالفرنسية يكون مبدئيا في حمى من كل انزلاق. ولكن هل يتوفّق في ذلك بالفعل، والأهم، هل يرغب فيه ؟ ألا يجد عزة في أن يظهر نفسه «كما يحوّله الخلود إلى ما هو عليه»، على حد تعبير مالارمي في قصيدته **قبر إدغار بو** ؟ فسواء أتعلق الأمر بسرد أم مقالة أو قصيدة، فإن الأرضية العربية أو الأمازيغية لا بد وأن تتجلى آثارها... وسيكون من غير المقبول بالنسبة لقرائه، أن يكون الأمر خلاف ذلك، وأن تمّحي مرجعية المؤلد. من هنا كان إخفاق رواية إدريس الشرايبي، **سيأتي صديق لزيارتكم**، وهي الرواية التي

لوحظ في شأنها «أنها تخيّب آمال الفرنسيين والمغاربة على السواء : فأولئك يبدو أنهم يتوقعون من كاتب يحمل اسما غريبا... أن «يُغرّبهم» عن وطنهم ولغتهم. فهل هم في حاجة إلى مغربي للخوض في التفكير حول انحرافات المجتمع الاستهلاكي وعواقب تدخل وسائل الاتصال في شؤون الحياة اليومية ؟ أما هؤلاء فيتساءلون عما إذا كان الشرايبي مازال مغربيا إذا كان يكتب باللغة الفرنسية ويطرق قضايا فرنسية محض»[9].

جاك دريدا من بين الكتاب القلائل، إن لم يكن هو الكاتب «المغاربي» الوحيد الذي لا يكشف في كتابته أنه منحدر من خارج، من بلد بعيد عن «المركز» : «لا أظن، في هذه اللحظة وإلى أن يثبت العكس، أن بإمكان القارئ أن يكشف عن طريق القراءة أنني «فرنسي من الجزائر»، هذا إن لم أعلن أنا نفسي عن ذلك». ولكن، عند الحديث الشفوي لا يكون دريدا بمثل هذا اليقين : «لا أعتقد أنني أضعت نبرتي، وأنني فقدت كل ما يميز لهجة «فرنسي الجزائر». يتجلى ذلك بحدة في بعض المواقف «اليومية» (عند الغضب أوالاندهاش والتعجب، وهذا بين أعضاء أسرتي ومن آلفهم، فهو يتجلى أكثر في المجالات الخصوصية أكثر مما يظهر في العمومية، وهذا معيار يمكن الثقة فيه لخوض تجربة هذا التمييز المتذبذب الغريب»)[10].

وعلى العموم، فمهما حاول الأجنبي أن يعدل من حاله، لا بد وأن يقع في لحظة أو أخرى على حروف، على الحرف الذي يعجز عن نطقه، بحيث يفتضح أمره كأجنبي. هل بإمكانه أن يتجنّب استعماله ؟ وهل ذلك في متناوله ؟ في بعض الحالات قد يصدق ذلك، شريطة إتقان اللغة الأجنبية تمام الإتقان. وعلى رغم ذلك، فحتى هذا الإتقان المفترض من شأنه أن يثير الشُّبهات ويفضح الأصل. فيما يخصني، فإن الحرف الذي يفضحني ويشي بي هو حرف الراء. لن أتمكن قط من النطق بحرف الراء الباريسي، ولا سبيل إلى الاستغناء عنه، فهو موجود في كل جملة. لهذا طالما أعجبت بشخص كان يشكو من لثغة في الراء : يتعلق الأمر بعالم الكلام المعتزلي واصل بن عطاء. يعتقد عادة

9. فؤاد العروي، **المأساة اللغوية المغربية** (بالفرنسية)، ص 180.

10. جاك دريدا، **أحادية لغة الآخر** (بالفرنسية)، ص 77. من جهته كان شيوران قد كتب : «لما حللت باريس، لم أتمكن قط من التخلص من نبرتي الفلاكية valaque. فإذا لم يكن في مقدوري أن أتكلم كأهل البلد، فسأحاول أن أكتب مثلهم. هذا كان على الأرجح تفكيري اللاشعوري، وإلا كيف نفسر حرصي الشديد على أن أحاكيهم في إتقانهم، بل على أن أتفوق عليهم في ذلك ؟» **تمرينات على الإعجاب** (بالفرنسية)، ص 231.

أن علماء الكلام أهل جد وصرامة، هذا أمر صحيح، إلا أننا عندما نَطلع على ترجماتهم، ندرك أن البعض منهم لا يفكر إلا في التسلي (يصدق هذا أيضا على النحاة، الذين يضاهون تلامذة صغارا في ساحة مدرسة). لم يكن واصل إذن، وهو من أصل غير عربي، لم يكن قادرا على النُّطق بحرف الراء، ولما تعب، كل مرة يفتح فيها فاه، من أن يكون محط سخرية من طرف أقرانه[11]، تمكن من حل لمعضلته بأن أسقط من حديثه جميع الكلمات التي تشمل الحرف الملعون. لكي يُتقن التكلم بلغة، كان عليه أن يفقرها، ويحرمها من مكوّن أساس لأبجديتها وألفاظها.

بهذه العملية، لم يعد غريبا عن العربية أجنبيا عنها. ومع ذلك...

في سياق آخر، سيقال إن واصلا كان «أوليبيانيا»[12] قبل الأوان، وقبل ظهور الكلمة ذاتها...

11. يشير جاك دريدا إلى أن اللثغة تبدو له «مناقضة للوقار الفكري لكلام عمومي [...] وبالأولى مع ما يصبو إليه الكلام الشعري. فكوني استمعت إلى روني شار، على سبيل المثال، وهو يقرأ شذراته الحكمية بنبرة بدت لي في الوقت ذاته هزلية وفاحشة،كما بدت لي حقيقة تخون ذاتها، فإن ذلك لم يعمل قليلا في النيل من إعجاب امتد مدة في فترة الشباب». (**أحادية لغة الآخر**، ص 78).

12. أوليبو Oulipo : جماعة من الأدباء يحددون أنفسهم «كجرذان يضعون لأنفسهم متاهات يسعون الى الخروج منها»، من بينهم ريمون كونو Raymond Queneau، وإيطالو كالفينو Italo Calvino، وجورج بيريك Georges Perec.

بْـوارُو ضد نُوطُـومب

غالبا ما فحصنا علاقتنا بلغة الآخر، وقلما درسنا علاقة الآخر بلغتنا، وعلى الخصوص إدراكنا للكيفية التي ينطقها بها. حاولت أن أحلل جانبا من هذه المسألة الشاسعة في **لن تتكلم لغتي**، وإحدى فرضياتي أننا لا نحب حقا أن يتكلم أجنبي لغتنا : لا نحب أن يتكلمها بكيفية سيئة[13]، لكننا لا نحب على الأخص أن يتكلمها بإتقان. افتراض من شأنه أن يصدم القارئ، أُقر بذلك، إلا أنني كلما فكرت فيه، بدا لي أنه يستحق أن يؤخذ بعين الإعتبار. تجربتي الشخصية، وصدف قراءاتي من شأنهما أن يؤكدا هذا الإفتراض إلى درجة ما.

لنعتبر، على سبيل المثال، المخبر الشهير عند أغاتا كريستي، هركول بوارو Hercule Poirot، وهو بلجيكي نفى نفسه إلى انجلترا. شخصية مثيرة للإستهزاء : جمجمة بيضاوية، وشوارب طويلة، وعلى الخصوص ادعاء لا محدود. من لا يذكر ما يردده حول الخلايا الرمادية ؟ ليس هذا كل ما في الأمر : يحصل له في بعض الأحيان أن يتكلم

13. أمام أجنبي يبذل جهده للتعبير باللغة العربية، بإمكاني أن أشعر بنفاذ الصبر، بله بالسخط. ولوضع حد لهذا الوضع غير المريح، ربما أميل إلى الرد عليه بلغته. قد يبدو أنني أهب لنجدته، لكن في الحقيقة أنني أرده على عقبيه، وأحيله إلى لغته، وأنزع عنه الحق في استعمال لغتي. هناك طريقة لمنعه من العودة إلى ذلك : الضحك السادي، خصوصا عندما يؤدي النطق السيّئ إلى قلب المعاني، فمن شأن حرف نطق به على نحو سيّئ أن يؤدي إلى دلالات ماجنة أو جنسية أو قذرة.

الإنجليزية بنبرة مُتَعَمَّدة ومقترفا أخطاء تركيب فادحة، وعلى الخصوص في رواية **دراما في ثلاثة فصول**. هل يعني ذلك أنه لم يتعلم هاته اللغة جيدا، وأنه، بالتالي، عاجز عن النطق بها ؟ الواقع أنه يوحي في بعض الأحيان أنه لا يتقنها، وذلك بهدف إخماد يقظة محاوريه، واستبعاد حذرهم. ذلك أيضا سر ادعائه، كما يشير إلى ذلك في نهاية الرواية، جوابا عن سؤال السيد ساترويث :

«قهقه بوارو : آه، ذلك الأمر ! سأشرحه لك ! أنا قادر أن أتكلم الإنجليزية دون الوقوع في أخطاء، لكن نبرتي ميزة لا يقدر ثمنها. ينظر إلي الإنجليز بترفع. بوه ! مَن هذا الأجنبي الذي لا يعرف حتى تكلم لغتنا بإتقان ؟ لكن في الحقيقة أنني لا أريد أن يتخذ الناس حذرهم. أفضل أن يسخروا مني. وأنا أشجعهم على ذلك، وأتباهى. الإنجليز لا يحبون ذلك، ويتساءلون : «رجل في مثل هذا الغرور لا قيمة له على الإطلاق». هذا ما يعتقدون، إلا أنهم يخطئون تماما. وهم ليسوا على حذر».

يَمثل الموقف الملتبس إزاء لغة أجنبية في رواية أغاتا كريستي عن طريق المسافة، والسخرية، ومسحة من اللعب. في مكان آخر، يمكن لهذا الموقف أن يكون مصدر مأساة.

في رواية **رعب وخفقان** تحكي أَمِيلي نُوطُومْب (يبدو أن اليابانيين لا يغفرون لها كتابة هذه الرواية) حدثا يستحق التنبيه. فبطلتها، التي هي الساردة في الوقت ذاته (وهي بلجيكية، مثلها مثل الكاتبة، ومثل هركول بوارو)، تعمل في مقاولة كبرى باليابان. يمثل عملها في تقديم فناجين القهوة إلى رؤسائها. «أخذْت هذا الدور بالجدية التي يفرضها كونُه الدور الوحيد الذي أسند إلي». ذات صباح، إستقبل رئيسها بعثة من عشرين شخصا ينتمون لمقاولة صديقة : «[...] قمت بالدور على أحسن وجه : قدمت كل فنجان بتواضع كبير، مرددة أكثر عبارات الترحيب رهافة، خافضة العينين منحنية الجسد». كانت تعتقد أنها قد أدت بذلك دورها، ولكن ما أن ذهبت البعثة حتى استدعاها رئيسها، وقال لها بنبرة غاضبة : «لقد أسأت كثيرا إلى بعثة المقاولة الصديقة !» ما الذي أزعج الضيوف وما الخطأ الذي ارتكبته ؟ «قدمْتِ القهوة بعبارات توحي أنك تتكلمين اليابانية بكامل الإتقان !» عيب المستخدمة الشابة هو أنها تتقن اليابانية وتعرف لويناتها. وهكذا يتبدى أن إتقان التكلم بلغة أجنبية خطأ كبير لا يغتفر.

مهما حاوَلت التذكير بأن تمكّنها من اللغة اليابانية هو الذي كان السبب في توظيفها

في الشركة، فإن الرئيس لم يفهم ذلك على هذا النحو: «لقد خلقت جوا مقيتا في اجتماع هذا الصباح : كيف كان لشركائنا أن يشعروا بالثقة، مع وجود بيضاء تفهم لغتهم ؟» هذا هو جوهر الحكاية : لم يرتاحوا إلى وجود أجنبية تفهم ما يقولونه. لقد انزعجوا، وترتيب الأمور الذي تعودوا عليه قد اختل. ليس للأجنبي أن يتكلم اليابانية بإتقان، وبالأحرى إن كان الأمر يتعلق ببيضاء. البيضاء ليس لها وليس عليها : فمن جهة، ليس لها أن تتكلم اليابانية، فذلك من غير المعقول، ومن جهة أخرى ليس عليها أن تتكلمها، فهذا محرم عليها. كل ما هو مسموح به لأجنبي، هو معرفة تقريبية باللغة : حينئذ يظل وضعه كأجنبي غير قابل للمساس، فهو الآخر بصفة واضحة، ومكانه محدد تحديدا جيدا[14]. وإلا فإن وضعه يختل، وتغدو هويته إشكالية : فهو ليس نحن، ليْسَنا، إلا أنه يتكلم مثلنا ! المسألة مسألة نظام وترتيب : ضمن أي صنف نضع هذا الدخيل ؟ ولكن أيضا : أين أضع نفسي؟ أين نضع أنفسنا ؟ هذا ما أزعج مبعوثي المقاولة الصديقة. إنهم لم يشعروا بالثقة، شيء ما سُلب منهم، ولم يعد العالم مثلما كانوا يتمثلونه ويعرفونه.

لقد تجرأت البيضاء أن تتكلم بطلاقة، وبلغت بها الوقاحة أن ترقى إلى مستوى المتحدثين الأصليين، أرادت أن تلغي الفروق بأن تتحرر من نفسها بغير حق. عليها إذن أن تُكفّر عن ذنبها، وسرعان ما صدر الحكم : «ابتداء من الآن، لن تتكلمي يابانية». لقد حكم عليها بالخرس، وعليها أن تركن إلى الصمت. وبالفعل، فإن عدم التحدث باليابانية، يعني عدم التكلم على الإطلاق، بما في ذلك لغتها الأصلية، تلك اللغة التي رُدت إليها، والتي لا يفهمها من حولها أحد. تُذَكَّر بما نسيته، وهو أنها أجنبية، تُذَكّر بأن تتلقى الأمر بنسيان اللغة اليابانية. طريقة جذرية لمحو الخبرة التي اكتسبتها في اليابان، ولما تعلمته هناك، وهذا جزء من العمر لا يُعوّض... في نهاية المطاف، فهي قد رُدّت إلى

14. لاحظ كاتب فرنسي فيما يتعلق بكتابي **حصان نيتشه** : «ليس هناك أي خطأ لغوي». إذا ما تأملنا الأمر ف «أنت تتقن التكلم بلغتي»، تعني «أنت لا تتكلم لغتي». وفي هذا الميدان، لا أحد بمنجى من الخطأ. أعترف أنه كثيرا ما أتيحت لي فرصة التعبير عن عدم تسامحي اللغوي. كان من عادتي أن أهدي كتبي عند ظهورها إلى صديق فرنسي قديم. رأيته ذات يوم بعد غيبة طويلة، فسألني إذا ما كنت قد نشرت شيئا. أجبته : «نعم، لم أبعث إليك كتابي لأنه باللغة العربية». رد علي متعجبا : «أنا أعرف العربية»، فخجلت من نفسي. كنت أعلم أنه درس هاته اللغة، وأنه يتقنها، بل إنه، فضلا عن ذلك، قد نقل إلى الفرنسية كثيرا من الروايات العربية. كنت أعلم كل هذا، ومع ذلك فقد أنكرت عليه معرفته لغتي. عماء ونسيان لا يغتفران... سادت بيننا لحظة انزعاج متبادل. من شدة نبله، لم يلاحظ هفوتي التي كانت بالفعل غير مقصودة، إلا أنها لا تفهم بالرغم من ذلك. من غريب الصدف أنه هو نفسه الذي نقل إلى الفرنسية، مدة قليلة بعد ذلك، كتابي **لن تتكلم لغتي**.

بياضها، وغربِها، وفرنسيتها، واختلافها. ومع ذلك فقد حاولت أن تفهم الأمر على نحو بيّن، ظنت أنها لم تسمع الحكم جيدا، راودها الأمل :

«عفوا ؟

لم تعودي تعرفين اليابانية، الأمر واضح ؟ [...]

يستحيل، لا أحد يمكنه طاعة أمر كهذا».

لا يجهل رئيسها أنه من المستحيل نسيان لغة. وهو نفسه لا يعمل إلا على ترديد الأمر الذي تلقاه («تلقيت أوامر في شأنك»)[15]. وفي النهاية يتوجه إلى البيضاء متصالحا: «جربي على أية حال. على الأقل تظاهري بذلك».

هذا ما يهم في نهاية الأمر. ها نحن نعود، بعد انعراج صغير، إلى هركول بوارو، الذي تَظاهر بأنه لا يعرف الإنجليزية.

15. يطرح الجدال في مستوى الثنائي شرق - غرب. القيمة المعنية هي الطاعة. إذا صدقنا رئيس المقاولة الياباني، فإن الطاعة (حتى ولو كانت استجابة لأمر غير معقول)، تعني النظام، الذي لا يقوى عليه الغربي في نظره.

بعـيدا عن القريب، قـريبا من البعيد

من رواية مصرية ظهرت خلال الستينات (لا أذكر عنوانها واسم مؤلفها بل ولا حتى مضمونها)، لم تعلق بذهني إلا جزئية واحدة : أفعال الشخصيات وتصرفاتها مروية بالفصحى، بينما حواراتها بالعامية المصرية. كما هو معلوم، نجد هذا التوزيع للأدوار في العديد من روايات تلك الفترة، بيد أن خاصية مثيرة تميّز الرواية المشار إليها : كل شخوصها تستعمل العامية، باستثناء واحد، هو رب العائلة الذي لا ينطق إلا بالفصحى. أتذكر، من غير وضوح، أنه أزهري يرتدي اللباس التقليدي... مهما يكن، فما يظل محيّرا هو قراره الصارم نبذ العامية من خطابه واقتصاره، في المناسبات جميعها، على التحدث باللسان الفصيح. هل كان هذا السلوك من جانبه رغبة في الابتعاد عمن يحيطون به، أم إعلانا عن تفوقه، وإظهارا لسلطته (فهو الأب) ؟ هل الأمر تجسِيدٌ للقانون (فالقانون لا يكتب بالعامية، وإنما بالفصحى، أليس كذلك ؟) أم إظهار للوفاء، لكن وفاء لمن، ولأية غاية ؟

بإمكاننا أن نضع افتراضات عديدة، إلا أن ما لا يتطرق إليه شك هو أن لا أحد يستطيع أن يخوض هذا الرهان وبالأحرى أن يكسبه، وأن لا أحد كسبه من قبل. لم يكن سيبويه ولا الخليل الفراهيدي في حديثهما اليومي يتمسكان بقواعد الإعراب الصارمة. بدهي أن بطلنا، في العالم الذي يعيش فيه، وحيد في عناده ضد الجميع. مجنون هو إذن، لكن، هو كان يرى أن الآخرين جميعهم هم من في لجة الغباوة والجهل. صارت اللغة

العربية التي ينطقها الناس من حوله مختلة، مجنونة[16]، لكنه مصمم فيما يخصه على ألا يستسلم للهذيان الذي يحف به. لكم لغتكم ولي لغتي. أسفي عليكم إن كنتم تجرون إلى هلاككم، أما أنا فألتجئ إلى الفُلك وأحتمي به كما فعل نوح.

ينبغي أن أعترف أنني ملت إلى تصديقه، بل إنني كنت أشعر نحوه ببعض التعاطف وأكن له محبة مبهمة، وعرفانا بالجميل، لأنني كنت أفهم جيدا أقواله، بينما لم أكن أعي ما تقوله الشخوص الأخرى بسبب عدم تمكّني من العامية المصرية (في تلك الفترة لم تكن هناك تلفزة ولا مسلسلات، أما السينما فكانت تعتبر ترفا). كان هو الوحيد الذي يتكلم بالفصحى، والوحيد الذي يمكنني تلقي خطابه بلا أدنى إشكال. فبقدر ما كان بعيدا عن أهله وذويه، كان قريبا مني. أليس من أجلي تخلى عن لهجة قومه ؟

كنت وقتذاك في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة وكنت أغتاظ كلما وقعت عند الروائيين الذين كنت أعجب بأسلوبهم، وفي مقدمتهم إحسان عبد القدوس، على حوار بالعامية (كان نجيب محفوظ يتجنب إذ ذاك ما كنت أعتبره ضلالا ومروقا). كنت أتقبل العامية في السينما والمسرح، لكنني لم أكن أطيق اقتحامها حرم المكتوب، وتسللها بين دفتي كتاب. كنت أنزعج لأنني أجد نفسي مقصيا من حرارة التواصل. ومما زاد من تذمري أنني كنت تحت تأثير فكرة خرقاء، وأعني ضرورة قراءة الكتب من بدايتها إلى نهايتها، دون إغفال أي شيء. والحال أنه بسبب الكلام العامي المبتذل، كان نصف محتوى الروايات التي أقرأها يفلت مني. ولهذا السبب اعتبرت أن أحسن رواية لإحسان عبد القدوس (ما زلت إلى اليوم أعتقد ذلك) هي **شيء في صدري** : رواية بدون حوارات، شخص السارد هو الوحيد الذي يتحدث، وبطبيعة الحال بالفصحى، دون أن ينبس ولو بلفظ واحد بالعامية.

وبطبيعة الحال، كنت أعد نفسي، عندما أكبر وأشرع في الكتابة، ألا أستعمل إلا اللسان الفصيح، اللسان الحق ! خلاصة الأمر، كان هناك مجنون واحد، فإذا هما اثنان... مع فارق بسيط هو أنني كنت أمنّي النفس بالكتابة بالفصحى، بينما بطلنا كان يتحدث بها. كنت أرغب في تأليف كتب، أما هو فكان يتحدث كالكتب. كان أكثر مني جذرية، وعند التروي يمكن اعتباره رائعا في انحرافه ومبالغته. إلى الآن، وبعد خمسين سنة، لا يزال يثير اندهاشي وإعجابي.

16. عن فرضية جنون اللغة، انظر جاك دريدا، **أحادية لغة الآخر**، ص 104-108.

لماذا أحيل إلى الرواية المصرية ؟ فمما قد يثير الاستغراب أنني لم أتحدث منذ الوهلة الأولى عن الأدب المغربي، موضوع حديثي هنا. ليسمح لي بطرح سؤال : هل يوجد أدب مغربي ؟ لست متأكدا من ذلك، لست متأكدا تمام التأكد، ربما لم يوجد بعد. ذلك أنه، لكي يتأكد وجود أدب ما، لا بد أولا أن يكون له تاريخ، وعلى الأخص أن يصير موضوع تأريخ. فهل كتب تاريخ الأدب المغربي ؟ هل يوجد كتاب يصف، استنادا إلى النصوص، أطواره ومراحله، من البداية (أية بداية ؟) إلى النهاية، إلى أيامنا، إلينا «نحن»؟ إن الباحثين يتطرقون إما إلى النصوص التي أنتجت بالعربية، أو إلى التي أنتجت بالفرنسية. لا ينكبون أبدا، أو لنقل في أغلب الأحوال، على دراستها وتحليلها في الآن نفسه. يبدو أن إمكانية جمع الإنتاجين لا تتيسر إلا كقائمة جرد، كفهرس وقاموس. وهذا ما فعله على سبيل المثال سليم الجاي في **قاموس الكتاب المغاربة** (مؤلف بالفرنسية)، خصصه أساسا للأدب الحديث : يحظى فيه الأدب المكتوب بالفرنسية بحصة الأسد ؛ أما الأدب القديم فـأرض يلفها الظلام.

بالنسبة لي ولرفاقي في الصف، لم يكن الأدب المغربي موجودا حين بدأنا، حوالي منتصف الخمسينات من القرن الماضي، نتهجى الحروف ونقرأ. كنا نطالع في المدرسة نصوصا فرنسية، ألفونس دودي، سولي برودوم، طيوفيل غوتيي، ونصوصا شرقية، لا سيما المصرية منها. كنا نميل إلى مؤلفين بارزين، المنفلوطي وجبران، وإلى آخرين كانت كتبهم تباع قرب المساجد، على الرصيف (لن تجدها اليوم، لأن كتبا من نوع آخر أخذت مكانها). وطبعا لم تكن كتبنا المدرسية، المستوردة من مصر وفرنسا، تشتمل على نصوص لمؤلفين مغاربة. زد على ذلك أن أساتذتنا كانوا في الغالب فرنسيين ومصريين (بعض الجزائريين كانوا ضمنهم وكانوا يدرسون العربية).

لم نكن نعلم شيئا عن الأدب المغربي، قديمه وحديثه، عن ذلك العالم الموازي، عن تلك المرآة العاكسة، المطابقة، التي يشكلها الأدب عادة. كنا نعتقد أن اللغة التي ولدنا في أحضانها لغة هجينة منحطة، غير لائقة بالكتابة والأدب. حقا، كنا في البيت نحفظ أغاني وأهازيج، كنا نصغي إلى حكايات، وأحاجي، وأمثال سائرة، وحكم وأقوال مأثورة، لكن

أيشكل هذا أدبا ؟ لم يكن هذا يتبادر إلى أذهاننا، بل إن السؤال لم يكن واردا. كان الأدب موجودا بالفعل، لكن خارج فضائنا وبعيدا عن عالمنا : يكتبه أناس مختلفون، أجانب يمسكون بزمامه، ونعتبره وقفا عليهم. فكأن وجود أدب خاص بنا من قبيل الوقاحة، أو ربما أن المغاربة غير مؤهلين لإنجازه. وفضلا عن ذلك، لماذا نجشم أنفسنا عناء الاهتمام بمناظر وألحان وأشخاص وهموم مغربية ؟ حتى اليوم، بالنسبة للعديد من القراء في المغرب، ما يزال الأدب هو ما يأتي من الخارج، من جغرافية غريبة وتاريخ بعيد. في بعض الأوساط، ليس من النادر أن تلاحظ تباهيا باحتقار الكتابات المحلية.

فهل هناك أدب مغربي والحالة هذه ؟ نعم على ما يبدو، ولكن إلى أية بداية ينبغي أن نرده ؟ ماذا أعرف مثلا عن الإنتاج الأدبي في الماضي ؟ الأدب كما نفهمه اليوم (والمتكوّن من أشكال ثلاثة : شعر، مسرح، رواية وقصة)، لم يكن رائجا فيما قبل. ومع ذلك، سوف أذكر بعض العناوين : كتاب ابن الزيات عن الأولياء، **التشوف إلى رجال التصوف** ؛ **رحلة ابن بطوطة** التي ليس المغرب بغائب عنها ؛ **المحاضرات** للحسن اليوسي. كتب تبدو لي أليفة، بسبب أعلام الأشخاص المذكورين، وأسماء الأماكن، وبسبب الكلمات العامية التي تطفو أحيانا بحياء واحتشام، وربما عن غير قصد، في ثنايا الفصحى : انظر الصفحة التي يتحدث فيها اليوسي عن «الكسكسون» والبرنس، وتلك التي يذكر فيها ساحة جامع الفنا...

أشرت إلى ثلاثة مؤلفين سبق أن عاشرت كتاباتهم خلال فترات متقطعة، ولا أعرف غيرهم. بلى، تصفحت كتب المسافرين الذين رووا، في القرن التاسع عشر، رحلتهم فيما وراء البحر المتوسط، في هذا القطر الأوروبي أو ذاك. لا يفكر محمد الصفار خلال مقامه في فرنسا إلا في شيء واحد، المغرب : بفعل «محنة الغريب» وما ينجم عنها من تأمل مضن، يتجدد بصفة مفاجئة وعي الصفار بنفسه وبوطنه. في كل صفحة تقريبا من رحلته يبرز لفظ من العامية : «فنارات» (مصابيح)، «سبيطارات» (مستشفيات)، «مكاحل» (بنادق)، «بزبوز» (صنبور)، «قهاوي» (مقاهي...).

هل يوجد إذن أدب مغربي ؟ عندما أسمع مثقفا يتحدث في المذياع، بالعربية أو بالفرنسية، غالبا ما أخمن، حين تكون هويته غير محددة، هل هو مغربي أم لا، عن طريق نبرة صوته، نبرة خاصة ومميزة في اللغتين. على النمط ذاته أستطيع أن أستشف، عندما أقرأ نصا مجهول الاسم، هل ينتمي مؤلفه إلى المغرب. وهكذا لا يمكن إطلاقا خلط

كتابة مغربي «فرنكفوني» بكتابة فرنسي من باريس، كما لا يمكن خلط كتابة مغربي يكتب بالعربية بكتابة مصري من القاهرة. مهما فعل، فلابد أن يفتضح أصله.

عندما أعثر على «كلمات القبيلة»، حسب تعبير مالارمي، تلك الكلمات التي هي بمثابة وجوه مألوفة، فإنني قد أعيش كقارئ لحظة من التواطؤ، لا بل من الغبطة العائلية. لنقرأ مثلا رواية عبد الحي المودن، **خطبة الوداع** (2003). الحوارات والسرد بالفصحى، لكن فجأة تقول أم لابنها : «دابا يفرج ربي». ونقرأ في مكان آخر : «بهدلتني مع السي محمد، بهدلتني دين أمك». في هذين المثالين، مع ذكر الأم تنبثق في الوقت نفسه لغة المولد. الأم، الأسرة... أحد شخوص إدريس الشرايبي يحمل صراحة اسم «يلعن والديك»...

قد يقال : اللهجة الدارجة، بما تحمله من تاريخ ومن جغرافيا، هي ما يسمح بالتعرف على إنتاج أدبي مغربي، بالعربية أو بالفرنسية، قديم أو حديث ! أميل إلى التسليم بذلك، وأتصور أن قارئا يعرف الأمازيغية سينتابه في هذه اللحظة أو تلك، أمام هذا اللفظ أو ذاك، ذلك الإحساس بالحميمية والألفة، وصِلَة الرحم، والتعرّف والاعتراف، عند قراءة المؤلفات التي أشرت إليها.

لنحاول أن نغيّر وجهة نظرنا ولنلتفت جهة **حي بن يقظان**، «الرواية الفلسفية» لابن طفيل. للوهلة الأولى لا أجد فيها ذلك التواطؤ المبني على العامية. لا أجد لفظا يحيل من قريب أو من بعيد إلى المغرب حيث قضى المؤلف الأندلسي النصف الثاني من حياته في خدمة السلاطين الموحّدين. ومع ذلك لا ينبغي أن نبعد عن تفكيرنا هذا الكتاب الذي يدور بالضبط حول الإقصاء والنفي.

نتذكر أن الأمر يتعلق بقصة عائلية : عند ولادة حي، وضعته أمه في تابوت وأسلمته للبحر، فحمله تيّار جارف إلى جزيرة خالية، وهناك توَلت ظبية إرضاعَه والعناية به، «وما زالت تتعهده وتربيه وتدفع عنه الأذى». أم ثانية إذن. كما أن تقليد أصوات الظباء سيعوّض لغة المولد الضائعة. «فما زال الطفل مع الظباء على تلك الحال، يحكي نغمتها بصوته حتى لا يكاد يفرّق بينهما ؛ وكذلك كان يحكي جميع ما يسمعه من أصوات الطير وأنواع سائر الحيوان محاكاة شديدة لقوة انفعاله لما يريده ؛ وأكثر ما كانت محاكاته

لأصوات الظباء في الاستصراخ والاستئلاف والاستدعاء والاستدفاع، إذ للحيوانات في هذه الأحوال المختلفة أصوات مختلفة». لحي موهبة أكيدة في التقليد، لكن استنادا إلى فراغ، إلى نقص، أي إلى لغة الأم المفقودة (في الواقع لم يكتسبها أبدا لأنه نُفِي على الفور إثر ولادته). ليس لحي لسان يميّزه، خلافا للحيوانات المحيطة به. كل ما في الأمر أن محاكاته كانت في الغالب لأصوات الظباء.

أمن الصدفة أن الروايات المغربية الأولى تتحدث عن الطفولة، معلنة ذلك أحيانا في عنوانها : **صندوق العجائب** (بالفرنسية) لأحمد الصفريوي (1954)، **في الطفولة** لعبد المجيد بنجلون (1957) ؟ ابتكار ذو أهمية، لأن النصوص العربية القديمة لا تكاد تشير إلى الطفل، و**حي بن يقظان** استثناء نادر. منذ 1954 أخذ المغاربة يكتبون أساسا أو بالدرجة الأولى عن طفولتهم، عن مجيئهم إلى العالم، طريقة ضمنية لإثبات ميلاد أدب. كل رواية تقدم نفسها كنسخة من عقْد ازدياد. الأدب كسجل للحالة المدنية...

شرعنا في الكتابة عندما تعلمنا القراءة وتتلمذنا، حسب صدفة التكوين، على المصريين والفرنسيين. يفترض الأدب الكتابة والمدرسة وبالتالي لغة خاصة، لغتين على الأصح، الفرنسية والعربية الفصحى. وهكذا لم يوجد أدب مغربي إلا منذ اليوم الذي قامت فيه أمّنا، «مجنونة المسكن» تلك، بوضعنا في تابوت وتسليمنا لليمّ، للمجهول، لأخطار المدرسة وفتنة لغة أخرى، لغات أخرى، لجزيرة تصدر فيها حيوانات غريبة وكائنات خرافية أصواتا غير مألوفة. دعوْنا أنفسنا عند تلك المخلوقات لتدارك تأخر ثقافي كان كل واحد منا واعيا به، انتقلنا إلى جُزر بعيدة، باريس، القاهرة، وعرضيا دمشق وبيروت، لنقلد بحذق ومهارة أصوات الكائنات التي تقطنها. بحثنا عن أسرة بديلة، عن لغة كتابة، عن شمس، عن غزالة أو ظبية. من هذه الزاوية، يبدو الأدب المغربي بمثابة صدى وظل وانعكاس قمري.

وللإشارة فإن حي بن يقظان، بعد أربعين سنة من العزلة في جزيرته، يلتقي بأسال، الذي هاجر إليها (لأسباب تتعلق بالتأويل الديني)، والذي علمه اللغة البشرية. ها هو حي الآن بين أسرتين، بين لسانين، لسان الظباء ولسان الآدميين. وبسبب ازدواجيته التامة، صار يكيّف كلامه وفقا لشكل المخلوق الذي يتوجه إليه بالقول : إنه تواطؤ مزدوج وولاء ملتبس.

بأية لغة تتعين الكتابة إذن ؟ بصفة عامة لا يطرح الكاتب هذا السؤال على نفسه : يكتب باللغة الأليفة لديه، لغة أسرته. لكن ما هي أسرتنا ؟ هل ننتمي إلى أسرة واحدة أو أكثر ؟ هل لدينا أم واحدة ؟ وما شأن الأب ؟

الكاتب حر في اختيار لغة كتابته، لا جدال في ذلك، لكن كيف يتم النظر إلى اختياره؟ ليس الاختيار بالأمر البريء ولا الهيّن : فهو يفترض مزاجا وإحالات، يفترض تكافلا ما، هيئة معينة ووضعا خاصا : انظروا إلي، شاهدوا من أنا !

بعض المؤلفين يختارون حلا وسطا : يحررون دراساتهم ومحاولاتهم النقدية بالفرنسية أو العربية بدون تمييز، أما أشعارهم أو رواياتهم فيكتبونها حصرا بالعربية (هذه حال عبد الله العروي). أهو دفاع مستميت عن لغة مهمَّشة أو مهملة ؟ أهي هموم قومية أم هي العربية كتعبير عن الكائن ؟ فمن جهة هناك نصوص يُفترض أن مسألة اللغة فيها مسألة عرضية، ومن جهة أخرى نصوص مرتبطة بالعربية ارتباطا ضروريا.

لكن، هل تكون اللغة حقا أمرا عرضيا عندما نحرر مقالة نقدية ؟ قطعا لا. وبالمناسبة لنقرأ ما كتبه عبد الله العروي في **خواطر الصباح** عن التلقي الذي حظي به كتابه **الإيديولوجية العربية المعاصرة** : «ماذا كان يكون رد القارئ المشرقي لو ألفت الكتاب أصلا بالعربية كما كانت نيتي أول الأمر ؟ الإهمال بدون شك. كل اتصال بيننا ـ المغاربة أو العرب أو المسلمين ـ يمر عن طريق الغرب [...][17]». إن الاعتبار المرتبط باللغة الفرنسية والصدى الإيجابي الذي خلفه كتاب العروي عند مثقفين فرنسيين مشهورين، هو ما يفسر الاهتمام الكبير الذي أثاره في الشرق. أن تمر عبر البعيد لتعرِفَ القريبَ وتعترف به : لعنة تُـثـقـل كاهل العرب منذ وقت طويل على ما يظهر، منذ أكثر من قرن... وهذا يفضي بنا إلى سؤال آخر : ماذا كان يكون مصير روايات العروي لو كتبها أصلا بالفرنسية ؟ الجواب يبدو لي بدهيا : لو فعل ذلك لأثارت اهتماما أكبر، سواء داخل العالم العربي أم خارجه، ولترجمت توّا إلى العربية، بينما كان ينبغي أن تمر عشرات السنين قبل أن تظهر ترجمة فرنسية لرواية **الغربة**.

في الظروف الحالية وبصفة عامة، ليس هناك حظ كبير للكتَاب العربي أن ينقل إلى

17. **خواطر الصباح**، الدار البيضاء - بيروت، المركز الثقافي العربي، 2001، ص 71-72.

الفرنسية. لكن، لا ينبغي أن يفوتنا أن الترجمة إلى لغة أوروبية تشكل حدثا يستحق الذكر ويثير البهجة في العالم العربي[18]، فيتم الاحتفاء به، وتتحدث عنه الصحف والمجلات، وتعرض صورة غلاف الكتاب بافتخار وتَباه... أنا مترجَم، فأنا إذن موجود. أمر لا يتصور في فرنسا أو الولايات المتحدة حيث لا يولي أحد كبير أهمية للترجمة، وحيث لا تستمد المؤلفات قيمتها من نقلها إلى لغة أجنبية.

لابد إذن من العودة إلى الأهم : لن يحكم عليك أو لك بسبب اللغة التي اخترتها، وإنما بسبب استعمالك إياها، والطابع الشخصي الذي وسمتها به، فاحرص على أن تلفها في حجاب خفيف رقيق يجعلها تبدو كأنها لغة جديدة.

18. انظر فيما يتعلق بمصر، ريشار جاكمون، بين الكتبة والكتاب، الحقل الأدبي في مصر المعاصرة (بالفرنسية)، ص 160.

لن ترجمني

أصــول

عندما تغدو ثقافة أجنبية ثقافة مهيمنة، غالبا ما يُنظر إليها على أنها نوع من التهديد، فيتم السعي لتفادي ضررها، وفي أقصى الأحوال تتم مقاومتها مقاومة منتظمة. تُمِدنا الأخبار الراهنة بأمثلة عديدة على موقف الانكماش هذا (يكفي استحضار موقف النابذين للغرب). الأمثلة على ذلك متوفرة أيضا فيما مضى من الأزمنة. وربما لا يخلو من فائدة أن نُذكّر في هذا الصدد بما كتبه الشاعر بيترارك، الذي كان يُضْمر الكراهية للعرب، متوجها إلى أحد أصدقائه الذي كان،على العكس، يكن لهم الإعجاب :

«أناشدك، في كل ما يتعلق بي، ألا تقيم وزنا للعرب الذين ما تفتأ تعبّر عن إعجابك بهم، وأن تتصرف تماما كما لو لم يكن لهم وجود. إنني أكن الكراهية لهذه السلالة بكاملها. أعلم أن يونان قد أنتجت رجال علم وفصاحة، من فلاسفة وشعراء وخطباء وعلماء رياضيات، كلهم نبغوا هناك، وهناك أيضا نشأ آباء الطب. أما الأطباء العرب !... فأنت أكثر الناس معرفة بهم. أما أنا فأعرف شعراءهم. لا يمكننا أن نتصور شعرا أكثر هشاشة وتوتّرا وفحشا... بالكاد يمكن لأحد أن يقنعني أن شيئا طيّبا يمكن أن يصدر عن هؤلاء. ومع ذلك فأنتم، رجال العلم، لست ادري لماذا ينتابكم هذا الضّعف حتى تغدقوا عليهم مدحا لا يستحقونه. [...] يا للعجب ! [...] أبَعْد العرب لن يُسمح قط بالكتابة !...[1]».

---

1. أورده إرنست رينان، **ابن رشد والرشدية** (بالفرنسية)، ص 234. في أحد الهوامش يتساءل رينان : «كيف

ربما وجب، للوقوف على مدى تشعّب المشكل الذي تطرحه هاته الرسالة، تفسير المناسبة التي حُرّرت فيها، والقضايا التي كانت تدور حولها. ولكن لنشر بإيجاز أن هذا النص الذي يهاجم العرب بهذا العنف، هو بكيفية غير مباشرة، ومن غير أن يدرك الأمر صاحبه، هو لنصرتهم. يدخل بيترارك هنا في صراع مع ما يمكن أن ندعوه لوبي من العلماء الذين تمكنوا من الثقافة العربية، وذهبوا حتى الإقرار بتفوّقها على الثقافة اليونانية. من هنا تلك النغمة المسعورة والمحتقرة التي تَوجّه بها إلى صاحبه مخاطبا إياه بالقول : «عَرَبُك».

في مناسبات أخرى، يمكن للصراع أن ينحو نحوا أكثر جذرية، فتأبى الثقافة أن تكشف عن ذخائرها : أرفض أن تُقرأ كتبي، وأن تُترجم، لن تطّلع على أدبي، لن تَتَمكّن من كشف كنوزي، وفي مقدمتها النصوص التي أعتبرها مقدسة، فأمنع نقلها إلى لغة أخرى، خارج نطاقي... لماذا هذا الموقف إزاء الترجمة ؟ خوفا من أن تُلْحِق النسخة الأجنبية الضعف بالنص، أو أن تُظهره، على العكس من ذلك، أحسن مما هو عليه، وأن يخرج منها قوي الشوكة، الأمر الذي قد يترتب عنه أن تفقد اللغة الأصلية طابعها الأساس الذي لا يُعوّض. هذا النفور من الترجمة لا يلاحظ فحسب عندما يتعلق الأمر بالنصوص الدينية، وإنما حتى بالنصوص الحكمية أو الأدبية في بعض الأحيان. نتذكر أن كتاب **كليلة ودمنة** كاد ألا يترجم، بما أن رغبة مؤلفه، الفيلسوف الهندي بيدبا، كانت هي الوقوف ضد نقله خارج الهند. ولولا الإصرار الذي أبان عنه الفرس للتعرف عليه وتملكِه، لما صار واحدا من أكثر الكتب ترجمة في العالم...

في معظم الأحيان، يكون الوقوف ضد ذيوع الثقافة الخاصة في الوقت نفسه وقوفا ضد ذيوع الثقافة الأجنبية. لن تقرأني، ولن أقرأك. لن تترجمني، ولن أترجمك.

نلمس هذا الوضع في صورة أقل حدة، في الجدال حول ترجمة الشعر. هناك اليوم ميل إلى الاعتقاد بأن القصيدة عندما تترجم، تفقد بالضرورة شيئا منها، لكنْ، هناك اعتقاد أيضا بأنها يمكن أن تَغْتني، بل بإمكانها أن تَخرج رابحة من عملية التبادل : أحسن مثال على هذا ترجمة هولدرلين لسوفوكلس. بيد أن موقف العرب في العصر الكلاسيكي لم يكن بهذه الرهافة : كانوا يذهبون إلى أن الشعر لا يقبل الترجمة، لكونه، قبل كل شيء، نظْما ليس بإمكان لغة أخرى أن تنقله. أما عن الفلسفة فكانوا يعتقدون أن بالإمكان نقلها

أمكن لبيترارك أن يعرف الشعر العربي الذي لم يكن للقرون الوسطى الأوروبية معرفة به قط ؟»

من غير كبير خسارة[2]. لكن إذا كان الأمر كذلك، إذا كان جوهر النص لا يضيع، فإن لغته قد تظهر أداة ثانوية لا ضرورة لها. لا داعي والحالة هذه للاهتمام بالأصول الفلسفية ! فما الداعي إلى الاحتفاظ بها إذا كانت زُبدتها لا تضيع عند النقل ؟

يُتناقل في التراث الفارسي أن الإسكندر الأكبر، بعدما غزا مملكة داريوش واستولى على الكتب التي كانت توجد بها، «عمل على أن تنقل كلها إلى اللغة الإغريقية. ثم أحرق الأصول [...] وقتل كل من شك في أنه أنقذ بعضها من النار [...] نجا من استطاع منهم أن يفلت من يد الإسكندر [...] ولما عادوا إلى بلدتهم بعد موت الإسكندر، دوَّنوا الأجزاء التي كانوا يحفظونها عن ظهر قلب. كان أكبر جزء قد لحقه التلف، ولم يتبق إلا القليل»[3]. وهكذا فهناك نوع من الترجمة يرمي إلى أن يحل محل النص الأصلي، ويلغيه، بل ويقضي عليه. فيُسْتبعد على الدوام، إما لأنه يعد خطرا، أو لأنه يعتبر على العكس من ذلك، غير ذي شأن.

في نص لا يسهل فهمه يؤكد فريدريك شليغل، منظّر الرومانسية الألمانية، أن العرب لا يولون الأصول اهتماما، وبالتالي اللغة الأصلية للنصوص التي ينقلونها. إليكم ما كتب : «يتسم العرب بطبع مجادل إلى أبعد الحدود. فهم من بين الأمم جميعها أكثر الأمم قدرة على النفي والإتلاف. ما يميز فلسفتهم في روحها، هو ولعهم المَرَضِي بإتلاف الأصول والقضاء عليها بمجرد أن تتم الترجمة»[4].

لا أعرف على أي سند أو معطى تاريخي يعتمد فريدريك شليغل كي يؤكد أن العرب يُتلفون الأصول أو يقضون عليها. في دراسة حديثة، يكتب عبد السلام بنعبد العالي معلقا على هذا الرأي : «إنه يعني أن الثقافة العربية الكلاسيكية كانت، عندما تنقل النص إلى لغتها، تؤقلمه وتضمه إليها، كانت ترضخه وتقضي على عنصر الغرابة فيه، فتبتلعه وتدخله في دائرة الأنا شعورا منها أنه لم يعد آخر. لذا فسرعان ما تستغني عنه

2. ألخص هنا أشد التلخيص الجدال الثري الذي أورده الجاحظ في **كتاب الحيوان**.

3. ذكره ديميتري غوتاس، **الفكر اليوناني والثقافة العربية** (الترجمة الفرنسية)، ص 74. لا يمكننا إلا أن نذكر بهذا الصدد شريط **فارنهايت 451** لفرانسوا تروفو، المقتبس من رواية راي برادبوري.

4. «شذرات أثيناووم»، في **المطلق الأدبي** (بالفرنسية)، ص 131.

كأصل بعد أن ترقى به إلى لغتها»[5]. يذكرنا هذا بالطقس الكانبالي الذي يَمثُل في تملك قوة العدو بافتراسه... يرى بنعبد العالي في موقف العرب إزاء الأصول أسلوبا لاجتذاب الآخر نحو الذات، والقضاء على غيريته وغرابته. بتملكهم للفلسفة الإغريقية، كان العرب يلغون الحدود التي كانت تفصلهم عن الإغريق، ويمحون الآخر بالاقتصار على إهمال لغته. يلاحظ بنعبد العالي كذلك أن ما كان يصح على الماضي يصدق كذلك على الحاضر، فالعرب اليوم لا يهتمون بقراءة فلاسفة الإغريق في نصوصهم : «فمن منا يشعر وهو يعيد قراءة **جمهورية** أفلاطون أو **أورغانون** أرسطو بضرورة الرجوع إلى هاته النصوص في أصولها ؟»[6]

غير أن شليغل، بعد أن يؤكد أن العرب لا يحفظون الأصول، يضيف توّا، وبنفس الأسلوب الملغز : «لهذا السبب بالضبط فقد كانوا أوسع ثقافة، لكن رغم ثقافتهم كانوا أكثر بربرية من أوروبيي القرون الوسطى». بما أن العرب اكتسبوا معرفة واسعة، فقد كانوا أوسع ثقافة من أوروبيي القرون الوسطى، وأكثر بربرية في الوقت نفسه. وهكذا يمكن للمرء أن يكون مثقفا ومتوحشا في الوقت نفسه، كما لو أن هاتين الصفتين لا تلغي الواحدة منهما الأخرى. ولكن ماذا يقصد شليغل بالبربرية ؟ يجيبنا على هذا السؤال : «البربرية تعني القيام ضد الكلاسيكي والتقدّمي في الوقت ذاته». إذا لم يخني الفهم، فإن الاحتفاظ بالأصول، وبما يخالف الذات، يفتح الطريق نحو المستقبل والتقدم. هل يريد شليغل أن يقول إن العرب عندما أهملوا لغة الثقافات الكلاسيكية، فإنهم ظلوا سجناء لغتهم، وبما أنهم كانت تعوزهم المسافة مع ذواتهم، فهم لم يستطيعوا أن يتجددوا ؟ هل يريد أن يوحي بأن أوروبيي القرون الوسطى الذين كانوا أقل بربرية، أي أكثر انفتاحا على العصور الإغريقية الرومانية، قد مهدوا لحركة النهضة وتطوراتها اللاحقة ؟

في **محنة الغريب**، فحَص أنطوان بيرمان نص شليغل واقترح بداية جواب : «وبالفعل، فان لإحراق الأصول ـ وهو عملية شديدة التعقيد، تكاد تكون أسطورية ـ مفعولين : أولهما إلغاء كل علاقة مع أدب يعتبر نموذجا تاريخيا (وهذا هو «الوقوف ضد الكلاسيكية»)، والمفعول الثاني هو جعل كل إعادة ترجمة أمرا مستحيلا (هذا في حين

---

5. عبد السلام بنعبد العالي، **في الترجمة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص 61.

6. نفسه، ص 62.

أن كل ترجمة تقتضي إعادة الترجمة، أي «مَيْلا نحو التقدم»)[7].

لكن، ما القول في الموازاة التي يقيمها شليغل بين العرب وأوروبيي القرون الوسطى؟ يعدل بيرمان الألفاظ خلسة فيقول : «يشير شليغل في شذراته إلى شعبين من المترجمين، الرومان والعرب، وإلى ما يميزهما عن بعضهما في هذا المضمار. فالرومان بنوا لأنفسهم لغة وأدبا اعتمادا على حركة كبرى لترجمة الإغريق وضمهم والتوحّد معهم والامتزاج بهم، ويكفي دليلا على ذلك ذكر مؤلِّف كبلوتوس Plaute. أما العرب، فإنهم سلكوا مسلكا آخر حسب شليغل : هوَسُهم في إتلاف الأصول والقضاء عليها [...]»[8]. لنسجل أن أنطوان بيرمان يتحدث عن الرومان، في حين أن شليغل يذكر أوروبيي القرون الوسطى. ولنلحظ كذلك أنه ينقل الجدال من الفلسفة إلى الأدب. فالرومان اهتموا عن قرب بالأدب الإغريقي (هذه هي زاوية المقاربة التي اختارها بيرمان الذي يذكر الكاتب المسرحي بلوتوس)، وهاته ليست حال العرب الذين ركزوا اهتمامهم على الفلسفة. ولكن في الحالتين كلتيهما، يمكننا الحديث عما يدعوه بيرمان «حركة كبرى لترجمة الإغريق وضمهم والتوحّد معهم والامتزاج بهم». إن الموازاة التي يقيمها بين العرب والرومان لا تبدو لي، من وجهة النظر هاته، مما يلفت الاهتمام، مادامت عناصر المقارنة غير متكافئة.

بكيفية ما، فإن المقارنة ستكون مناسبة في لحظة تاريخية أخرى، وهي اللحظة المعروفة بالنهضة. حالما سيكتشف العرب الأدب الأوروبي، ستطرح مسألة النموذج المحتذَى. كان الرّومان يقلدون الأدب الإغريقي، أما عرب النهضة فإنهم تتلمذوا، من جهتهم، على الأدب الأوروبي، ومنذئذ وهم ينشغلون بالأصول، ما دامت المؤلفات الأوروبية قد جاءتهم، ليس عن طريق الترجمة فحسب، وإنما عن طريق اللغة الأصلية كذلك.

كان الأديب القديم، والشاعر على الخصوص، يتخذ نموذجا له مؤلفات عربية في

7. **محنة الغريب**، ص. 59.

8. **نفسه**.

معظمها. أما الأديب الحديث، فعلى العكس من ذلك، يدين لأوروبا بقواعد القراءة والكتابة. وهو ليس وحده في ذلك، ما دام أكبر انتصار حققته أوروبا هو تَمَكّنها من فرض أجناسها وأشكالها الأدبية على العالم أجمع. تتمخض عن ذلك نتيجة هامة من الضروري إبرازها : وهي أن الأديب العربي لا يكفيه أن يعرف أدبه وحده فحسب (إذا كان للعبارة من معنى)، وإنما لا مندوحة له أن يطّلع على الأدب الأوروبي. وعلى العموم، فإن القارئ العربي يعرف لغة أجنبية واحدة على الأقل، ومنذ أكثر من قرن ونصف، انفتح على الأدب الفرنسي والإنجليزي والألماني، وكذا الأدبين الإسباني والإيطالي. انفتح على هذه الآداب، لا بدافع الفضول العلمي فحسب، وإنما بدافع الضرورة، ومن أجل أن يستمر في البقاء. وهو في ذلك يخالف القارئ الأوروبي أو الأمريكي الذي بإمكانه أن يستغني عن الإنتاج الأدبي العربي من غير كبير خسارة...

هل هذا وضع جديد ؟ ليس كذلك تماما. ففي العصر الكلاسيكي، كان الكتّاب الذين يتكلمون عدة لغات كثرة، ومن دون شك أنهم كانوا أغلبية. يمكننا أن نذكر في هذا المضمار ابن المقفع، بشار بن برد، أبو نواس، الهمذاني، الغزالي، ابن سينا... وأولئك الذين لم يكونوا يتكلمون غير العربية، كانوا يعكفون على قراءة ترجمات الأدب الفارسي، وخصوصا تلك النصوص التي تَعْرِض لقواعد تدبير الحياة الشخصية والجماعية. وهؤلاء أنفسُهم كانوا يُولون الاهتمام للفلسفة الإغريقية التي يقرؤونها في ترجماتها. كانت تلك الفترة، كما يشهد الجميع، أزهى عصور الأدب العربي، كانت «عصرا ذهبيا» كما يقال، أو بعبارة ربما أقل أسطورية، كانت «عصر نهضة».

هما نهضتان إذن، إحداهما في العصر الكلاسيكي، والأخرى في العصر الحديث. في الحالتين كلتيهما كانت الثقافة العربية (أي المكتوبة باللغة العربية) في مواجهة مع ثقافات أخرى. في الحالتين كلتيهما كان محرّك التّجديد والانفتاح هو الترجمة. وفي الحالتين كلتيهما كانت نظرة نقدية تُلقى على التّراث الأدبي، على الذات. وعلى كل حال، فإن الأدب لا يتقدّم ولا يتجدّد إلا بفضل ما يدخل عليه من تصحيح وتنقيح وتلقيح. فالحداثة بمعنى ما تصحيح للتراث، ولما فيه قد أصبح مألوفا. كان الشاعر أبو نواس ينزعج من استهلال القصيدة بالبكاء على الأطلال كما جرت العادة. وقد كان يرمي، هو ابن المدينة المهذب، إلى تصحيح ما بَدا له نوعا من الضّلال، فكان يدعو إلى شعر منفصل عن الصحراء وحياة البدو، شعر تَطْبعه حياة المدينة ونمطُها الجديد. هذا

الانزعاج، وتلك الرغبة في بعث الروح في التراث قد طبعا فيما بعد موقف الأديب العربي بعد احتكاكه بالأدب الأوروبي. وهكذا، وعلى سبيل المثال، نُقحَت المقامة في اتجاه تحويلها إلى رواية، وأعيد النظر في أدب الرحلة ليُشكل نواة الجنس الروائي.

إذا كان الأدب العربي يُكتب اليوم على نحو مخالف، فذلك يرجع إلى تغيير نمط القراءة. فنحن اليوم نقرأ النصوص العربية وذهننا منصرف إلى النصوص الأوروبية. ونحن لا نقارن بين نِدّين، وإنما نقيس في كثير من الأحيان تلامذة على معلمين. اعْتُبر شوقي، أمير الشعراء، تلميذا فاشلا، كان بإمكانه أن يكون أفضل، إلا أنه لم يفعل. فهو لم يكن يواكب في قراءاته التطورات الشعرية، فأوْلى اهتماما لِلامارتين الذي نقل له قصيدته **البحيرة**. لذا أخَذ عليه نقاده عدم اهتمامه بمالارمي وفاليري، ولو أنه كان قد فعل لجدّد إنتاجه الشعري وأدخل نغمة جديدة على الشعر العربي. ها نحن نتبين أن الاهتمام بشوقي الفعلي الحقيقي سرعان ما ينصرف إلى الاهتمام بشوقي افتراضي.

لا يجد الشعراء العرب اليوم غضاضة في أن يُترجَموا، العكس هو الصحيح. حقا إن الأمر يعني بالنسبة إليهم المساهمة في إنتاج أدبي عالمي، والتحرر من التبعية، ومد بقية العالم بشيء، لكن ليس هذا هو كل ما في الأمر : فأن تُترجم هو أن يعترف بك الجميع. لا يرمي الأدب العربي أن ينال اعتراف ذويه فحسب، وإنما يطمح كذلك، وعلى الخصوص، إلى أن ينتزع اعتراف الآخرين. قد يكون ذلك قدر أي عمل من الأعمال الأدبية، مهما كانت اللغة التي يُنسب إليها. كان إرنست رينان يقول : «العمل الذي لم يترجم، لم ينشر إلا نصف نشر»[9].

9. ذكره أنطوان بيرمان، المرجع المذكور، ص 283.

الديـك المنخـدع
في فجر الرواية العربية

في إحدى روايات جورج سيمنون، وهي رواية **زبناء أفرينوس**، التي تدور وقائعها في مدينة اسطنبول، غالبا ما يحدث، خلال مأدبة عشاء أو أثناء حفل شراب أن يُلقي أحدُهم أبيات شعر باللغة التركية أو الفرنسية، فيَرد آخر بمقاطع غيرها. لا ينقل الكاتب الأبيات الشعرية، إلا أنه يعتبر الإلقاء من الأهمية بحيث يستحق الذكر ويُقدّم كظاهـرة مثيرة للفضول، أو كعنصر ذي نكهة محلية. لا نتصور شخصيات سيمنونية أخرى تخوض في فرنسا أو في الولايات المتحدة لعبة الإلقاء الجماعي هاته، وهي، كما نعلم، لعبة لا تخص الأتراك وحدهم، مادامت واسعة الانتشار عند العرب في مآدبهم. فعند هؤلاء وأولئك يحلو استذكار الأشعار في مختلف مناسبات الحياة، بهدف جعل المجهول معروفا، وإثبات التآزر والحماسة، أو أيضا لمصاحبة حنين عائم. إنه الشرق...

لا بيت من الأبيات الملقاة، كما ذكرت، يُستعاد في رواية سيمنون، وينبغي أن نعتقد أنه لا المؤلف ولا قارئه يُعيران المسألة أهمية. إنها مجرد حلويات شرقية، لا داعي للاهتمام بها. ألا تُبدي الرواية الحديثة نفورا من ذكر الأبيات، اللهم القليل النادر حتى ولو كان البطل شاعرا، فلا حاجة إلى ذكر أبياته التي لا يشار إليها إلا بطريقة عابرة، كما هو الحال في رواية بالزاك، **أوهام ضائعة**. لا ينبغي للرواية التي يكون بطلها شاعرا أن

تشمل قصائده مخافة إزعاج القارئ. صحيح أن الرومانسيين الألمان[10] قد قبلوا برحابة صدر أن تحل أبيات الشعر ضيفا على النثر، معتبرين ذلك نوعا من التجديد لفن الرواية، تلك هي حال أيشاندورف في **مشاهد حياة رجل لا يصلح لشيء**، وكذا حال نوفاليس في **هاينريش فون أوفتردينغن**، إلا أن ذلك لم يكن إلا مرحلة عابرة سرعان ما طُوِيَت. منذئذ غدا القارئ يميل لفصل مطلق بين هذين النوعين من الخطاب. وفضلا عن ذلك، ألا يحصل لنا في عاداتنا أثناء القراءة، أن نقفز على مقاطع الشعر أثناء قراءة **طوق الحمامة** لابن حزم على سبيل المثال، أو **مقامات** الهمذاني، أو **ألف ليلة وليلة** ؟

ما حال الرواية العربية الحديثة ؟ يمكننا أن نجزم من غير كثير مبالغة أنها عرفت النّور يوم نبذت الشعر مقتصرة على النثر : التخلص من الشعر هو إحدى السمات التي تميّز السرد الحديث عن نظيره التقليدي. لا ينبغي أن ننسى في هذا الصدد أن بطلي مقامات الهمذاني والحريري شاعران. تقوم المقامة على توازن رهيف بين النثر والشعر، ويمكننا أن نفترض أن قُراء القرنين العاشر والحادي عشر لم يكونوا يتغاضون على المقاطع الشعرية،على عكس الأغلبية منا، وإلا لَكَان المؤلفون قد تخلوا عنها، إذ ما جدوى أن يدونوا مقاطع سيَمر عليها القارئ مر الكرام.

استغرقت الكتابة السردية وقتا طويلا كي تتحرر من الشعر، ولم يتم ذلك من غير عناء. نلمس هذا أولا في **الساق على الساق**[11] للّبناني أحمد فارس الشدياق، وهو مؤلف يتميز بقوته العجيبة، وقد نشر في باريس سنة 1855. بطله الفارياق شاعر مثله مثل الشدياق (يشبه **الساق على الساق** سيرة ذاتية بصيغة الغائب). إلا أن أبيات الشعر لا وجود لها في الكتاب ؛ صحيح أننا نلفي في بداية المؤلَّف قصيدة طويلة بمثابة تمهيد، مثلما نعثر في آخر فصل، أي في الطرف الآخر للكتاب، على منتخب من الأشعار ألفها الفارياق ؛ وهكذا فحتى إن سُمح للأشعار أن تأخذ مكانتها فيه، فعلى الأطراف، وفي الهوامش.

الأهم هو أن كتاب **الساق** لا يقدّم نفسه كمؤلَّف في المقامات، فمن بين الثمانين فصلا التي يشملها، ليست هناك إلا أربعة فصول تحمل إسم مقامة أسوة بالتقليد السردي. عندما ينبذ الشدياق السّجع، وعندما يتخلى عن المحسّنات البديعية، فليؤكد أنه يتوجه «لأي قارئ كان»، وليس فحسب لنخبة عالمة. وهو يصرّح أنه إذا أحس المرء بميل نحو

10. يمكن أن نذكر أيضا رواية بوشكين، **أوجين أونيغين**، المكونة من أبيات.

11. تحقيق درويش جويدي، صيدا - بيروت، 2006.

الأسلوب التقليدي فعليه بمقامات الحريري، راسما بذلك مسافة إزاء هذا الكاتب الذي اعتبر حتى القرن التاسع عشر نموذجا يُحتذى. أخذ الشدياق على عاتقه إقامة علاقة مباشرة مع القارئ، من غير حاجة إلى توسّط الشارح الذي لم يكن منه بُد فيما سبق. فمن يا ترى بإمكانه بين قراء الحريري (في الماضي والحاضر) أن يستغني عن هذا التوسط ؟

في الوقت الذي كان فيه الشدياق ينشر كتاب **الساق**، كان لبناني آخر هو ناصيف اليازجي يعمل على تهييء مؤلَّفه **مجمع البحرين** الذي نشر سنة فيما بعد (1856). هذا الكتاب الذي يضم ستين مقامة (أي أنه يزيد على كتاب الحريري عشرة مقامات) هو إشارة وفاء للكتابة القديمة. لا نجد فيه لا مشروعا نقديا ولا مسافة إزاء مُؤَسِّسي المقامة. إذا كان الشدياق رجل الانفصال، فإن ناصيف اليازجي رجل الوفاء للأقدمين، المولع بإعادة الإنتاج. وبسبب ذلك فإن كتابه لم يشكل مرحلة في تاريخ الأدب العربي. وعلى أية حال فهو لم يكن يريد تجديد الكتابة الأدبية، وكان يرضى لنفسه بأن يُحسب على الأقدمين. إنه مخلص للماضي وفي له، حامل لأثقال التراث الأدبي على كتفيه، هو السندباد البري، بينما الشدياق يذكّر بالسندباد البحري.

لا تبدو لي المقارنة مفتعلة : فناصيف اليازجي لم يغادر قط بلدته، بينما الشدياق، فقد جال العالمَ، وانتقل إلى مصر وتركيا وتونس، ولكنه رحل أيضا ـ وهذا هو المهم ـ إلى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا، البلدان التي لم يكن يرتادها الرحالة العرب في العصر الكلاسيكي. هي إذن وجهة جديدة، هي أوروبا، تلك التي غدت تستهوي الرحالة، إنه أفق جديد، وهذا الأمر يشكل تحوّلا أساسيا. لم يكن أبطال المقامات يتحركون إلا في العالم الإسلامي وفِيه وحده. لكن القرن التاسع عشر فرض التنقل إلى فرنسا وإنجلترا، فبَرَز موضوع جديد في الآداب العربية هو وصف أوروبا الذي اتخذ صورتين : إما عبر حكاية يرويها الرحّال باسمه، أو حكاية تنسب لرحالة متخيل تتخذ شكل رواية.

هل سيكون من قبيل المبالغة أن نذهب إلى القول إن الرواية العربية الحديثة لم تر النور إلا لوصف أوروبا ؟ ما أكثر الأمثلة على ذلك، ابتداء من **الساق على الساق** للشدياق إلى **موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح، وهذا الشريان ما زال ينبض حياة إلى اليوم. قد يُعترض علينا، وربما عن حق، بأن الرواية العربية لم تعد تتعرض لوصف أوروبا إلا لِماما، فاليوم ينصب الوصف أساسا على القاهرة والدار البيضاء وبيروت والجزائر... في ما قرأت لنجيب محفوظ، لا وجود لهذا البعد الأوروبي الذي أتيت على ذكره، لكن، قليلا من

الحذر: فهل من اللازم التنقل إلى أوروبا للقاء أوروبا والتحدث عنها ؟ إن أوروبا، خارج نطاقها الجغرافي، تقطن، منذ نهاية القرن التاسع عشر، قلب العواصم العربية. يمكننا أن نَلحظ ذلك في **حديث عيسى بن هشام**[12] للمويلحي (1858-1930) الذي يحتل مكانة هامة في الأدب العربي، فهو يعتبر في الوقت ذاته أوّل رواية عربية، وآخر تجل للمقامة. هو الأولى والأخيرة... مكانة يُحسد عليها[13]. الإحالة إلى المقامة تلاحَظ منذ عنوان الكتاب، اعترافا بهذا النوْع الأدبي الذي أسسه الهمذاني في القرن العاشر الميلادي، وذلك عبر شخصية الراوي عيسى بن هشام الذي يُبعث من جديد في كتاب المويلحي.

البعث موضوع أثير لدى عدد كبير من كتّاب النهضة التي هي انبعاث وعودة إلى الحياة. نجده عند من جاؤوا فيما بعد : رواية **عودة الروح** لتوفيق الحكيم ومسرحيته **أهل الكهف** التي تشير إلى السّورة المعروفة... مشهد بداية رواية المويلحي يتم ليلا وفي مقبرة: يسري عيسى بن هشام بين القبور، وفجأة ينفتح أحدها ليخرج منه باشا من عهد محمد علي. إنه طيف وشبح... تحدّث البعض في هذا الصدد عن هاملت، وعن طيف الأب. تشابُه آخر قد يخطر بالبال : بعْث عازر Lazare. لا ينبغي أن ننسى أن المتجوّل الليلي يدعى عيسى ويحمل اسم المسيح... غير أن للمويلحي مرجعيات أخرى، فليس من قبيل الصدفة أن تستدعي روايته التي تُستهل بعملية بعث، ومنذ أسْطرها الأولى، الأبيات المشهورة للمعرّي الذي ينصح بتخفيف الوطء، لأن أديم الأرض من تلك الأجساد... لا يذكر المويلحي **رسالة الغفران**، لكن كيف لا ينصرف ذهننا، في هذا السياق، إلى هذا العمل الذي يصف يوم الحشر والجنة والجحيم ؟

في حقيقة الأمر، إن المويلحي يصف هو كذلك جنة وجحيما، إلا أنهما موجودان في هذه الدنيا. تعيش شخصياته مغامرات متنوعة في القاهرة (وهذا هو الجزء الأول) ثم في باريس فيما بعد (الجزء الثاني). تبدو العاصمة الفرنسية، مقارنَة بإرم ذات العماد، كما لو كانت فردوسا. الإعجاب بباريس ليس بالأمر الجديد، ولنقتصر في هذا الصدد على ذكر رجال الدبلوماسية المغاربة خلال القرن التاسع عشر الذين دوّختهم المنجزات التقنية للأوروبيين. جوابا عن السؤال الضمني : لماذا هم وليس نحن ؟ كان جوابهم الصريح : لهم

12. تحقيق وتقديم روجر آلن، القاهرة، 2002.

13. وهذا يلقى بعض الاعتراض من طرف من يعتبرون الشدياق ممهدا للرواية. والحال أن **الساق** يظهر كسيرة ذاتية، إلا أننا لا ينبغي أن نضيع في قضايا حق الأسبقية وامتياز السبق.

الحياة الدنيا، ولنا الآخرة، لهم سعادة الحاضر الزائل، ولنا السعادة الآتية الخالدة. أما المويلحي فهو لا يرى الأمور على هذا النحو. فالذهاب إلى القول: «لهم الدنيا ولنا الآخرة»، هو اتخاذ لمنظور وعظي، إنه إقامة علاقة عمودية بين الإنسان والإله. إذا كان الوعظ يحتل مكانة هامة في المقامات، فليس له موقع في الرواية حيث لا تكون العلاقة إلا أفقية، وهي ليست علاقة للإنسان بالإله، وإنما علاقة للإنسان بالإنسان، بالمجتمع، مع ما قد يطبع ذلك من صراع بين الثقافات. تُشكل القاهرة وباريس عند المويلحي قطبي العلاقة الأفقية.

باريس جنّة إلا أن الحكم هنا يتوقف على المتكلم. وحول هاته النقطة كما حوْل غيرها ترتسم في رواية المويلحي تصورات مختلفة لا تخلو من تناقض في غالب الأحيان. ما الحال فيما يخص جهنم؟ جهنم هي القاهرة، على الأقل في نظر الباشا، إنسان الكهف الذي عاد من الآخرة، من الماضي لينبعث بغتة في العالم الحديث. وعلى الأصح جهنم عنده هي البيروقراطية التي لا يمكن فصلها عن الحداثة. ما أن يغادر القبر، حتى يرغب في العودة إلى بيته. يقبل الراوي عن طيب خاطر أن يذهب ليأتيه بحصانه، لكنه سيتوجه نحو أي عنوان، وأي درب، وأي رقم؟ لا يعرف الباشا عن ذلك شيئا، لأن المساكن في وقته لم تكن تُعرف إلا باسم ساكنيها. وفيما هو كذلك، خاض في نزاع مع «مكار يسوق حماره»، وسرعان ما وجد نفسه في قبضة جهاز الأمن والعدالة، جهاز لا يرحم ولا يتفهم، جهاز لا إنساني. إنها البيروقراطية، القوة الجبارة التي لا تُقهر شوكتها. تصف كثير من فصول الرواية مِحَن الباشا مع الإدارة ومختلف تفرعاتها. في اللحظة التاريخية ذاتها كان كافكا يكتب رواية **المحاكمة**[14].

على الروائي الآن أن يفهم العالم من حوله، وهو عالم غدا معتما ملغزا. لم يكن الأمر على النحو ذاته في المقامات. صحيح أنها لم تكن تخلو من بعض الخلل، ومن شخوص لم تكن بالفعل ما تدعيه، بل ومن نصوص مراوغة. فعلى سبيل المثال تعمل التورية عملها عندما يُقدم أحد الشخوص نفسه على أنه بائع مجوهرات في حين أنه شاعر: الألفاظ درر، والبيت الشعري قلادة... لكن ينتهي الأمر بأن تتخذ الأشياء مجراها، فيسقط القناع، قناع الشخصية وقناع الخطاب. وينجو العالم، فالمقامة مجال للتعرّف.

لا شيء من قبيل هذا عند المويلحي الذي يُرمَى بشخوصه في عالم غريب. لا يتعرف الباشا وهو يخرج من القبر على أي شيء من حوله، وفي باريس، تتقاذفه

14. انظر ملاحظات ميلان كونديرا حول كافكا والبيروقراطية في **الستار** (بالفرنسية)، ص 163-168.

المفاجآت، هو وعيسى بن هشام. ففي «قصر الأضواء والمرايا» يَريان صورهما تتعدد وتتضاعف، وكل خطوة يخطوانها لا تعمل إلا على زيادة ضلالهما : «فإذا نظر الإنسان بين تلك الأضلاع والمثلثات رأى صورته تتعدد بالمئين، وإذا مشى بضع خطوات ضل الطريق ولم يهتد السبيل، وكلما ظن أنه وَجد منفذا للخروج منه، اندفع إليه، فيصدم وجهه بزجاج المرايا». وفي القصر الكبير، كادا يتيهان : «وانتهينا بالخروج من القصر، بعد أن كدنا نضل فيه، لاتساع أطرافه ونواحيه، وتعدد غرفاته وحجراته، وهي كلها غاصة بالصور والتماثيل»، شأنهما في ذلك شأن ضيوف عرس جيرفيز الذين يتيهون في متحف اللوفر كما في رواية **الخمارة** لإميل زولا. بل إنهما كانا في باريس شهودا على هزة كونية: فالليل يبدو نهارا من شدة الأضواء التي في الطرقات : «أضواء محت آية الليل فلا ليل، يخشى فيها على الأبصار، أن تعشو من شدة الأنوار»، ثم تأتي صورة الديك المنخدع الذي يظن أن الصباح قد حل بينما الليل ما زال يرخي سدوله : «وربما انخدعت بها الديكة فأخذت في الصياح، إيذانا بانبلاج الصباح».

العالم شديد الأضواء، غير أن ضياءه خادع. وعلى رغم ذلك فينبغي بذل مجهود لمعرفته (مادام التعرّف فيه غير ممكن). ستكون الحاجة إذن إلى من يفسره ويؤوله، من هنا شخصية ذاك الذي يعلم، ويكون مترجما أو دليلا أو حكيما. لا وجود للترجمة في المقامات. ليست هناك لحظة يواجه فيها أبو الفتح الإسكندري ولا أبو زيد السروجي لغة أخرى غير العربية. في رواية المويلحي يلعب عيسى بن هشام الذي يقدّم نفسه على أنه «من كتّاب الإنشاء والبيان»، يلعب دور المترجم لدى الباشا التائه، فيتوجه إليه مرة بالعربية، وأخرى بالتركية، وفي باريس يفسر له ما يقال باللغة الفرنسية[15]. في **الساق على الساق** يعيش البطل مما تُدرّه عليه ترجماته، مثله في ذلك مثل المؤلف الذي من بين ما قام بترجمته **الكتاب المقدس**. لم تعمّر ترجمته هاته مدة طويلة وذلك لأسباب متعددة لعل أهمها اعتناقه الإسلام مدة قصيرة بعد ذلك، ربما ترتب عن هذا الأمر نوع من الامتعاض. ترجمة، نسخة جديدة، ردة : انتقل الشدياق من الديانة الكاثوليكية إلى البروتستانتية، ثم من البروتستانتية إلى الإسلام، وفي أواخر حياته، من الإسلام إلى الكاثوليكية. هو إذن تعدد في الديانات، وتنوع في الأمكنة، وتعدد في اللغات، فقد كان الشدياق يتكلم الإنجليزية والفرنسية والتركية والفارسية...

---

15. إن الحداثة تعني كذلك الانفصال عن «عهد الأمير»، فلا يعود الكاتب يعول على راع يرعاه، وإنما يعيش على قلمه، أو يمارس مهنة أخرى، إما مترجما أو صحافيا أو معلما.

تفترض معرفة اللغة الأجنبية طريقة جديدة للقراءة والكتابة، اعتبارا بأن الذهاب نحو الأوروبيين، هو توجّه نحو إبداعهم الأدبي. وهكذا يذكر الشدياق لامارتين، وشاتوبريان، ورابلي ؛ أما المويلحي فيبدي اهتماما عن قرب بالحياة الثقافية في باريس. ومن ثمة، فان كُلا منهما يعيد النظر في أدبه الذي يتم النظر إليه وتقويمه انطلاقا من أدب آخر. لقد حل عهد الدراسات المقارنة بالنسبة للعالم العربي.

وعلى رغم ذلك، فلم يكن لا للشدياق ولا للمويلحي أن ينفصلا عن التراث الأدبي. فالظواهر الجديدة تُدرك وتُوصف عند المويلحي عبر التصورات القديمة : فالعمران في باريس يذكره بـ«ما بناه لفرعون هامان، وشاده جن سليمان لسليمان ورفعه سنمار للنعمان»، وغالبا ما ينطبق مشهد قديم مع آخر جديد، مثلما وقع في باريس حيث لاحظ الباشا والراوي رسّاما ناجحا ذا مظهر مهمل، وصف بكونه «رث الثياب، خلق الجلباب، كأنه المعني بقول القائل، من شعراء الأوائل :

أخو سفر، جواب أرض، تقاذفت به فلوات، فهو أشعث أغبر»

كما يُكثر المؤلف من إيراد الحِكَم والأمثال والكنايات. سيدرك القارئ المعاصر أن «ضرير المعرة رهن المحبسين» إشارة إلى المعري، لكن كم قارئا بإمكانه أن يعرف أن أبا عبادة لقب للبحتري[16]؟

إن الانفصال عن المقامة هو قطيعة مع الأدب بالمعنى التقليدي للكلمة، أي أنه قطيعة مع نوع من الثقافة، ومع أشكال خطابية وصور بلاغية وفنون عروضية، ومع فيض من الذكريات. إن التضحية بالمقامة وبالأدب كان هو ثمن اندماج الأدب العربي مع نظيره الأوروبي. وهذا أمر قد تم اليوم وحصل، لكن هل انفصلت اللغة العربية، سواء تلك التي نكتبها أو تلك التي نتكلمها، هل انفصلت عن التقليد الأدبي، هل نَسيت المقامة؟ أليست ما تزال مُحَمّلة بالذكريات القديمة، وبالمرجعيات التي لا تمّحى ؟ هل في مقدور اللغة أن يطالها النسيان ؟

ليسمح لي القارئ بهذا الاستخلاص المرح الذي أقتبس فيه أربعة أبيات لأيشاندورف. مرد ذلك ما لاحظته من غياب لقصة حب في حديث عيسى بن هشام : فلا محبوبة تظهر في

16. نميل اليوم إلى أن نقول المتنبي بدل أبي الطيب، وهو اسم لم يعد يستعمل إلا نادرا، ولا أحد سيستعمل «حبيب» للإشارة إلى أبي تمام كما كان الشأن فيما سبق.

الأفق لا بالنسبة للباشا ولا للراوي. صحيح أن صورة الراقصة أو العاهرة تتبدى من حين لآخر في هذه الرواية، إلا أننا لا نلفي لا رفيقة ولا أمّا ولا بنتا، وفي هذا يظل المويلحي وفيا لتراث مقامات الهمذاني والحريري، حيث لا أثر للحب، وحيث لا تظهر المرأة إلا لِماما. وبالمقابل، فإن الشدياق يعلن منذ البداية أن موضوع كتابه يدور حول فضل المرأة. للفارياقية، الزوجة المحبوبة، كلمتها في كتاب **الساق على الساق**، الذي يظهر أنه تبنى قول أيشاندورف :

«من يريد أن يذهب بعيدا
عليه أن يصحب محبوبته
لأن الآخرين عندما يخلدون للفرح

يتركون الغريب لوحدته[17]».

17. أيشندورف، **مشاهد من رجل لا يصلح لشيء**، ترجمة فرنسية، ص 86.

المعـري ودانـتـي

خلّف المعري، الشاعر الضرير، أعمال شعر ونثر غزيرة. وهو مشهور أساسا **باللـزوميات**، بسبب الأفكار الجريئة التي يحتوي عليها هذا الكتاب. أنا على يقين من أنه سيُقرأ يوما ما انطلاقا من شوبنهاور لما بينهما من تشابه واضح، وعاجلا أم آجلا سيقارن بشيوران Cioran. في انتظار ذلك، انصب الاهتمام على كتاب آخر هو **رسالة الغفران** الذي يشكل في جوهره وصفا للحياة في الآخرة. لم يُعِر معاصروه أهمية كبرى لهذه الرسالة. يشيرون إليها عندما يضعون قائمة أعماله ـ التي تبعث على الدهشة ـ من غير أن يذكروا موضوعها. فهي لا تتميز، في نظرهم، عن باقي الرسائل العديدة التي كتبها، وعلى أية حال فهم لم يحكموا عليها لا سلبا ولا إيجابا.

أما اليوم، فنقرأها بشيء غير قليل من القلق، لأننا نفاجأ ونستهجن تركيبها الفوضوي، وإحالاتها الغارقة في القدم، وغموضها، واقتباساتها الشعرية المطولة، واستطراداتها المعجمية والنحوية... ومع ذلك، كيف نفسر كونها عزيزة على قلوب العرب، وكونها صارت، منذ بداية القرن العشرين، أكثر مؤلفات المعري قراءة وطباعة ؟ يكمـن الجـواب فـي لفظ واحد، في إسم واحد : دانتي أليغييري Dante Alighieri. وبالفعل، فإن **رسالة الغفران** قد أصبحت مثيرة للفضول منذ أن اعتبرت أحد المصادر المحتملة **لـلكوميديا الإلهية**. يرجع الفضل على الخصوص للمستعرب ميخائيل أسين بالاسيوس

Miguel Asin Palacios في المقارنة بين المؤَلّفين. في دراسته حول أصداء الحياة الأخروية في الإسلام في **الكوميديا الإلهية**[18]، يذكر التأثير الذي لِقصة الإسراء والمعراج، وللأشعار الصوفية لابن عربي، على دانتي. كما أنه خصص فصلا من كتابه فحَص فيه أوجه التشابه بين تصوّر دانتي للآخرة، وبين تصوّر المعري. هذا التقريب، من شأنه أن يبدو مجانيا، إذ لم يكن لدانتي، على ما يبدو، أن يعرف الرسالة التي لم تترجم قط في أوروبا والتي لم تخلق في العالم العربي أي جدال من شأنه أن يثير انتباه غير العرب. وعلى رغم ذلك فقد ترتبت عنه نتائج مباشرة : ازدادت **الرسالة** قيمة وانتعاشا ورفعة في عيون العرب. كل هذا بفضل دانتي أليغييري، الشاعر الإيطالي، وأسين بالاسيوس، الباحث الإسباني !... وهكذا غدت مقترنة إلى الأبد **بالكوميديا الإلهية** (هذا التقارب لا يُرضي الايطاليين إطلاقا).

ينبغي أن نضع هذه الانتعاشة **لرسالة الغفران** في سياق يخيّم عليه ما يمكن أن ندعوه فكر الديْن والسلف. فمما يبعث على الاطمئنان أن نعرف أن أوروبا مدينة، شيئا ما للعالم العربي... إن الإشارة إلى ما يدين به دانتي للمعري ولابن عربي، هي انضمام إلى الحركة التي تؤكد على ما تدين به الثقافة الأوروبية للثقافة العربية في ميدان الطب، والفلسفة والفلك والأدب. وليس الإلحاح على هذا الأمر بالبريء : فالعرب يدينون لأوروبا بالشيء الكثير، وما تلقوا منها من هبات ليس يسيرا، ولن يكون إنكار ذلك إلا من قبيل نكران البداهة. والحال أن الهبة مرتبطة بلزوم ردها، إنها تستدعي هبة مضادة، وإلا فقد يخيّم شعور بعدم الارتياح كما ينبه إلى ذلك مارسيل موس. فكم هو مبعث غبطة إذن أن تُذكر أسماء مؤلفين ومصنفات أثرت في الثقافة الأوروبية : ابن سينا، وابن طفيل، وابن رشد، **ألف ليلة وليلة**... لننتبه أن الشعر لا تعطى له أهمية هنا، أو نادرا ما يتم ذلك.

أود أن أطمئِن أصدقائي الإيطاليين. من المحتمل جدا أن دانتي لم يتأثر بالمعري. ومع ذلك فليس بعيدا عن الصواب كل البعد، القول بأن المعرّي قد تأثر بدانتي، حتى وإن كان قد عاش أربعة قرون قبله. إنه بكل بساطة قد قام بسرقة مسَبّقة... ينبغي أن نفهم من ذلك أن قراءة **الرسالة** مشروطة وموجهة، ومعكرة من غير شك، بالمعرفة التي لدينا عن **الكوميديا الإلهية** : إننا نقرأ المعري وأعيننا على دانتي، نبحث عن دانتي في كتاب

18. م. أسين بالاسيوس (بالإسبانية)، مدريد، 1919.

المعري. وهكذا فقد استفاد هذا الأخير من التقريب مع الشاعر الإيطالي. بهذا المعنى فإن دانتي قد خدَم الرسالة، وأتاح لها فرصة الوجود بأن جعلها مرئية، فهو على هذا النحو مؤلفُها، أو المشارك في التأليف على الأقل.

لا يتعلق الأمر البتة باستنكار لهذا الواقع الفعلي. فباسم أي صفاء، وأية نقاوة، وأي مفهوم عن الملكية نفعل ذلك ؟ إن الديْن الذي ينظر إليه عادة على أنه أمر سلبي، يغدو إيجابيا في الميدان الثقافي، فهو علامة على حياة جديدة vita nova تحياها الأعمال القديمة وتوهب لها وتُؤمن. كلما كثرت ديوني، ازددت غنى. والأدب الذي لا يستدين، أو الذي لم يعد يفعل ذلك، أدب محكوم عليه بالموت.

ضون كيخوطي، هل هو نسيج خيوط عربية ؟

منذ زمن بعيد، وخلال حوار حول العرب، وبالتالي حول الأوروبيين (هل في استطاعتنا أن نتحدث عن أحدهما من غير أن نذكر الآخر ؟)، أكّد لي أحد أساتذة الفيزياء الفرنسيين الذي كان يدرّس في المغرب، أن ضون كيخوطي من إنتاج عربي يُدعى سيدي أحمد بن الأيلي. لم أدرك حالا معنى كلامه. فأنا لم أكن قد قرأت الرواية بعد. كانت لدي معرفة ضبابية عنها من خلال رسوم غوستاف دوري Gustave Doré ومقتبسات الكتب المدرسية. علي أن أعترف أنني لم أكن أحب سرد الإخفاقات المتوالية للبطل، كنت أتألم لذلك. ولست أنا الوحيد الذي أقوم برد الفعل هذا فالشاعر هاينريش هاينه Heinrich Heine كان يقرأ طفلا ضون كيخوطي وهو يذرف دموعا ساخنة. لم أقرأها بكاملها، لنقل بكاملها، إلا سنة 1985... كان علي وقتئذ أن أساهم في لقاء حولها نظمه خوان غويتيسولو في مدينة روندا. وهكذا انتظرت سن الأربعين لكي أقرأ ثيرفانطيس...

تذكرت الفيزيائي الفرنسي عندما بلغت الفصل الذي يقول فيه ثيرفانطيس إن كاتب الرواية عربي، هو سيدي أحمد بن الأيلي. يتعلق الأمر بطبيعة الحال بخيال. والحال أن الفيزيائي لم يتلق قولة ثيرفانطيس على هذا النحو، وإنما أخذها في حرفيتها. لم يكن يحسن القراءة، ولا الفهم. كان يقرأ من غير حذر... قرأ ثيرفانطيس مثلما كان ضون كيخوطي يقرأ قصص الفروسية، مؤمنا بها، معتقدا في صحتها. قد نتساءل إذا ما لم يكن

هو بالضبط القارئ الحق الذي كان يتمناه ثيرفانطيس وربما يتمناه كل روائي، القارئ الذي يثق تلقائيا في مضمون النص.

ومع ذلك، أهذه كلها سذاجة من جانبه... أميل اليوم إلى الإعتقاد أن ملاحظته كانت بعيدة عن البراءة... ثم هل أنا أقل منه سذاجة ؟ كلا. على كل حال فقد أصاب الهدف، لأن قراءتي **للكيخوطي** غدت من يومها موجَّهة صوب قصد بعينه، كما لو أنني كنت أسعى لتأكيد فكرته. في النسخة التي أمتلك عن الكيخوطي، نلفي الفقرات التي تحيل إلى سيدي أحمد مُعلِّمَة، وكذا الفقرات التي يَرِد فيها اسم عربي، أو كلمة عربية، والفصول التي تروي حكاية عن العرب والموريسكيين. إنها قراءة جزئية، متحيزة، وبالتالي مشوِّهة وعمياء.

«النسج» كلمة يحلو لثيرفانطيس أن يستخدمها عندما يذكر الكتابة. إستعارة النسيج، والكاتب كنسّاج، تتردد كثيرا في **الكيخوطي**، وهي تبرز على الخصوص عندما يتحدث ثيرفانطيس عن الترجمة، وبالأخص عندما يجعل بطله يقول : «أن تترجم من لغة لأخرى [...] كأن تنظر إلى قفا منسوج فلاماني، ففيه تُميز الصور، لكن مختلطة بكثير من الخيوط إلى حد أنها تفقد الوضوح والإشعاع الذي كان لها في الوجه». في لغة الوصول (القفا)، كثير من الخيوط تُبدّل صور لغة الانطلاق (الوجه) وتجعلها باهتة. صحيح أننا نتعرف عليها، وإنما ضعيفة ذابلة. إنها مفارقة الخيط : بإمكانه أن يربط ويخيط ويوحّد، لكن في استطاعته أيضا أن يفصل ويعزل ويشتت.

الترجمة هي المعضلة الأساس التي تواجه ضون كيخوطي الذي لا يتمكن من أن يضاهي الفارس المغوار أماديس دوغال، وأن يطابق نموذجه. المسافة بعيدة بين الأصل ونسخته. ليس في مقدور المسعى أبدا أن يبلغ المطابقة التامة مع الوجه. الترجمة هي أيضا الموضوع الأساس لثيرفانطيسن، خصوصا عندما يؤكد أن روايته كُتبت من طرف مؤرخ عربي، سيدي أحمد بن الأيلي. تقدم لنا رواية الكيخوطي نفسها، على نحو ما نقرأها، على أنها الترجمة الإسبانية لنص عربي، إنها إذن سيمولاكر، وقَفَا المخطوط الأصلي.

اكتشف ثيرفانطيس هذا المخطوط في طليطلة، وهو عبارة عن أوراق قديمة كان

أحد الأطفال ينوي بيعها لتاجر حرير. هل من قبيل الصدفة أن يتم الاكتشاف في طليطلة، التي كانت لمدة طويلة مركزا للترجمة ولقاء الثقافات ؟ وهل من قبيل الصدفة أيضا أن المخطوط الذي عثر عليه هو باللغة العربية ؟ وهل من قبيل الصدفة أخيرا إذا كان المشهد يتم في زقاق الخياطين، زقاق بائعي تجهيزات الخياطة (الإبر، الخيوط، الأصداف، الشرائط الخ...) ؟ ها نحن من جديد أمام اقتران بين النص والنسيج.

الزقاق والسوق، أماكن اللقاءات عن طريق الصدفة. خرج ثيرفانطيس من بيته، من لغته، وتوجّه نحو الآخر، آخره، وهو بالمناسبة كاتب عربي. الإنحراف عن الطريق، والزيغ عنها، هذا هو اللقاء، وهاته هي الترجمة. والحال أنه إذ يتمكن من التعرّف على الحروف العربية للمخطوط، فهو يعجز عن تهجّيها. إنها بالنسبة إليه حروف ميّتة، ركام من الخيوط التي لا يرتسم منها أي شكل. إلا أنه يؤكد أن كل ما هو مكتوب يثير فضوله، وهو يقرأ حتى قِطَع الورق التي تتناثر في الطرقات... للعثور على كتاب جيّد، ينبغي قراءة كل شيء، فكل مكتوب تحفة افتراضية.

ينبغي قراءة كل شيء، حتى بلغة العدو. وبالفعل، فإن كاتب المخطوط الذي عُثِر عليه هو من سلالة من يدعوهم ثيرفانطيس «أعداءنا الكبار». كأن العبارة مفخرة (فهم الذين يقام لهم الشأن)، أو هي علامة على تواطؤ : أعداؤنا من العِظَم ومن التفرّد إلى درجة يغدون معها مألوفين. كلما ازداد العدو عظمة، ازداد قربا. ينبغي إذن إنقاذ الأوراق التي يحملها الطفل، وإلا آلت للتلفيف. عليه إذن إنقاذ مُؤَلّف كاتب عدوّ، ليس في لغته الخاصة، وإنما في لغة أخرى. سيلبس النص العربي حُلة جديدة، وبذلة قشتالية.

يُنقذ المخطوط بتحويله. في رواية يكثر فيها الحديث عن الترجمة، ينبغي توقّع خطاب حول التحويل. بين الترجمة والتحويل، الفارق لا يكاد يوجد. كم من متحول، ومن مرتد في **الكيخوطي** التي تنتهي بتحوّل ملتبس للبطل ! وكم من مترجم (أنظر على سبيل المثال حكاية السجين والجميلة زوهرة) !

لمعرفة مضمون المخطوط الذي اشتُري من الطفل، يتوجه ثيرفانطيس إلى «أحد الموريسكيين الذي يتكلم لغتنا». هذا الشخص المزدوج اللغة، له وجه وقفا، إنه واسطة ومَعْبر. لكن ما تنبغي ملاحظته كذلك، هو أن هذا الكائن البيْني، الذي يحتل مكانة وسطى، يفتح المخطوط ويأخذ في قراءته، ليس انطلاقا من البداية، وإنما من الوسط. وما أن يقرأ بعض الأسطر، حتى ينفجر ضاحكا. إنه يقرأ مقهقها.

ينبغي أن نضيف أنه ليس شديد الشره. فمقابل بعض أوقيات من الزبيب، وبعض صاعات من القمح، يقبل أن يترجم المخطوط «بأمانة وبأسرع ما يمكن». يأخذه ثيرفانطيس إلى بيته... ولكن، قبل ذلك يتوجه به نحو الكاتيدرائية. لماذا هذا اللف والإنعراج ؟ من دون شك لإعطاء الصفقة التي أنجزت طابعا رسميا، وضمانة إلهية. أن تأخذ الموريسكي إلى الكنيسة : أحيل هنا إلى المَثل الدارجي المشهور : «بحال إلى غاتدي ليهودي للجامع». لا يذهب ثيرفانطيس إلى حد أن يُكلفه القَسَم، إلا أنه يفعل كما لو... ولكن هل يمكننا أن نتوقع أمانة من كافر (إيمان الموريسكي إيمان غير موثوق، أليس كذلك ؟)، هو مترجم فضلا عن ذلك، إذ، بما هو كذلك، فهو مشبوه بالطبع، هذا إضافة إلى أنه يقرأ مقهقها ؟

«ضمانا لمزيد من الأمن، ولأنني كنت حريصا على ألا أدع هذا الاكتشاف يفلت من يدي، أخذته إلى بيتي، وفي مدة ستة أسابيع، ترجم الحكاية بمجملها كما أرويها هنا». بعد مشهد زقاق الخياطين، وبعد العهد المأخوذ في الكاتدرائية، كانت العودة إلى البيت، واسترجاع الذات، والاندماج في اللغة الخاصة، ولكن من خلال لغة الآخر. يحل الموريسكي المترجم ضيفا على بيت ثيرفانطيس المدة التي يتطلبها عمله، وهي أربعون يوما. لقد فرض عليه الإنعزال، إنه منفصل عن العالم. إنها الـ «Cuarentena» العزيزة على غويتيسولو.

لا ذكر للموريسكي فيما بعد. فما أن يُنهي عمله، حتى يختفي من المشهد، مثله مثل الطفل قبله. لعله أُشبع تسلية خلال الستة أسابيع التي قضاها في الترجمة. ألم ينفجر مقهقها منذ الجملة الأولى ؟ لاشك أنه ترجم وهو يضحك.

لماذا لجأ ثيرفانطيس إلى تخيّل فكرة المخطوط الذي يتم العثور عليه ؟ قد يقال، إنها سُنة قديمة. ولكن، لماذا اللجوء بالضبط إلى كاتب عربي ؟ قد لا يكون من غير المفيد أن نُذكّر بمثال فيلسوف مدرسي من القرن الثاني عشر، أديلار دو باث Adélard de Bath (من بين ما ندين له به ترجمات لاتينية لبعض النصوص العلمية العربية)، الذي، بعد أن تبيّن أن معاصريه يرفضون قبول كل ما يبدو صادرا عن المحدثين، لجأ إلى حيلة :

«تلافيا للاعتقاد أنني، أنا الجاهل، استقيت أفكاري من صُلبي، أعمل على أن تبدو كأنها مأخوذة من دراساتي العربية. إنني أتحاشى،إذا استثقلت عقول مُتخلفة أقوالي، أن أكون أنا الضحية. فأنا أدرك مآل فحول العلماء عند العامة. وبيّن أن ما أدافع عنه ليس قضيتي، وإنما قضية العرب».

ها نحن مرة أخرى أمام وجه المنسوج الفلاماني وقفاه. يكتب أديلار دو باث محتميا وراء العرب، تقية وحيطة. هل الأمر كذلك بالنسبة لثيرفانطيس ؟

لكن لنجرّب افتراضا آخر. إن أسلوب المخطوط العربي المعثور عليه يرجع إلى عهد يتقدم بكثير على ثيرفانطيس، وهكذا ينسب بيدرو دو لوخان Pedro de Lujan روايته **فارس الصليب** إلى مؤلف عربي، كزارتون Xartôn [19]. لماذا هذا الامتياز (إن كان كذلك) الذي يُعطى للعرب ؟ ينبه ثيرفانطيس، بسخرية ولا شك، أن «جميع أهل هاته السلالة كذابون». بعبارة أخرى، لا وجود لمن يضاهيهم في رواية الحكايات...

19. أنظر تعليق ديغو كليمانسين Diego Clemencin في ضون كيخوطي دي لامانشا (بالإسبانية)، ص 1063، التعليق رقم 14.

في الأدب الإستعـماري

في **مغرب الزمن الفرنسي**[20]، يذكر عبد الجليل الحجمري بصفة عابرة غابرييل بونور Gabriel Bounoure الذي أسر له هذا الإعتراف : «تأكد أن فرنسا التي تكرهون، تلك الـ «فرنسا»، نحن أيضا نُكن لها الكراهية. تتبقّى، من حسن الحظ، فرنسا بودلير ورامبو...» هناك إذن فرنسا محط كراهية... ما يسعى الحجمري إلى تبيّنه في كتابه المخصّص لصورة المغرب في الأدب الفرنسي، هو الالتباس الذي يطبع هذا التصوّر الذي تمتد أصوله إلى ماض بعيد. وهكذا فقد كتب عن كتّاب مثل غابرييل شارم Gabriel Charmes، وبيير لوتي Pierre Loti، وأندري شوفريون André Chevrillon : «أمام عالم لم يكن معروفا حتى ذلك الوقت، أمام هذا الإكتشاف لأرض جديدة، كان الرحالة يستعيدون لاشعوريا نماذج مكرورة، وترابط أفكار، ومقارنات، ومجموعة هائلة من الأحكام المسبقة والصّور المكرّسة، التي لا تتبدل، والتي يعتقدون أنهم يرسمونها لأول مرة، لكنها في الحقيقة تنبعث من أعماق الذاكرة، وغابر العهود».

يتراجع عبد الجليل الحجمري حتى الحروب الصليبية، وحتى **أنشودة رولان** كي يحاول بلوغ أصل التصوّر الإستعماري للمغرب. كما ينكب على كتابات نهاية القرن

20. سبق له أن نشر في الجزائر بالفرنسية تحت عنوان : **صورة المغرب في الأدب الفرنسي من لوتي إلى مونتيرلان.**

السابع عشر وبداية الثامن عشر، كرحلة الأب نولاسك Père Nolasque، أو قصة أسر جرمان موويت Germain Mouette كما يدرس مأساة بيرناردان دو سان بيير Bernardin de Saint-Pierre، **إيمبساي وزوراید** *Empsaïl et Zoraïd*، مأساة غريبة، تستحق لوحدها مناقشة خاصة. لكن من الواضح أن ما يشكل جوهر بحثه هو الأدب الإستعماري للنصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين.

هذا الأدب موجه أساسا لقراء فرنسيين. يشكل المغاربة موضوعه، إلا أنهم لا يعتبرون قط مخاطبين. فمَن مِن المغاربة كان على دراية باللغة الفرنسية أيام كان بيير لوتي Pierre Loti والأخوان طارو Tharaud يكتبون، اللهم بعض المترجمين وقلة من التجار الذين لم يكن الأدب يهمّهم في شيء ! كانت نصوص هؤلاء الكتاب توضع في سياق حوار فرنسي - فرنسي. وهكذا كتب الأخَوان طارو، عن كتابهما **فاس أو بورجوزيو الإسلام** : «سررنا عندما تبيّنّا أن الصورة التي رسمناها عن الإنسان الفاسي بدت مطابقة في أعين معظم الفرنسيين الذين خبروا المدينة لمدة طويلة». فلا اهتمام بمعرفة رأي الفاسي في الصورة التي رُسمت عنه. فهو ليس الأنت المخاطَب، وإنما هو الغائب كما يقول النحاة. فضلا على أنه ما من وسيلة لهذا الفاسي للتعرّف على هذا الكتاب الذي يعنيه، والذي ربما لا يعرف هو حتى وجوده. ليس من شك أن هذا المستوى الذي يُستبعد فيه المغربي عن الحوار، ويُختزل في ضمير الغائب، هو الذي يتجلى فيه بوضوح الإحساس بالتفوّق الذي وسم فرنسيي المغرب في هذه الحقبة، تفوّق عسكري واقتصادي مرتبط بالهيمنة على الكلام. فالغزو لم يتم بالسلاح فحسب، وإنما عن طريق الأدب كذلك. وفي الواجهة الأخرى، يبدو المغربي صامتا، عديم الكلام، وسيظل كذلك لمدة طويلة.

الأدب الإستعماري أدب غزير، ويبدو أنه كثير الغنى. أما فيما يتعلق بقيمته الأدبية، فمن اللازم القول إنه إن لم يكن قد أنتج أديباً في مستوى روديار كيبلينج Rudyard Kipling، وبالأولى كونراد Conrad، فقد أنتج دولاكروا Delacroix. وهو دولاكروا مخيّب للظن : تعج يوميات رحلته بالأحكام المسبقة، بينما تخلو رسومه منها، وهذا لغز ما زال يحيّر الباحثين. ومهما يكن الأمر، فإن لهذا الأدب قيمة وثائقية لا تعوّض، وهو، بوجوده نفسه، ذو دلالة كبرى. ومن ثمة فلا منافس له في المغرب. في الوقت الذي كان فيه بيير لوتي يكتب في المغرب، وكان الأخَوان طارو ينشران أعمالهما حول الرباط وفاس

ومراكش، كيف كانت حال الإنتاج الأدبي المغربي ؟ لا أعتقد أنني سأكون على خطأ إذا ما قلت : لم يكن له وجود، وأعني الأدب بالمعنى الحديث. حقا أنه كان هناك أهل علم، ولكن ماذا كانوا يكتبون ؟ ليس الروايات في جميع الأحوال، باعتبار أن الشكل الروائي هو العلامة على اقتحام الحداثة[21].

وعلى العموم، فإن موقفنا من الأدب الاستعماري يطبعه الإلتباس. إذ يمكن أن يبدو لنا مُنفّرا، وشنيعا، إلا أنه يبهرنا في الوقت نفسه، لأننا مهتمون على الدوام ـ وفي هذا ضعفنا ـ بـما يعتقده الآخرون عنا، فرديا أو جماعيا. غالبا ما يكون ما يؤكدونه مخالفا للصورة التي نكوّنها عن أنفسنا. هكذا يروْنني، هكذا يروْننا... يا للهول ويا للفظاعة، إن الأمر على الأقل مبالغ فيه ! هذا هو على التقريب، رد الفعل الذي نلفيه في عمل الحجمري، شعور بالإستياء، ورغبة في الإنتقام : يجد الحجمري لذة حقيقية في أن يطارد الآراء المسبقة والأفكار الجاهزة للكتّاب الاستعماريين، وهو يبذل جهده كي يضبط أخطاءهم فيحاسبهم على ذلك أشد المحاسَبَة... إلا أن بحث الحجمري لا يقتصر على هذا الجانب، فهو لا يكتفي بإشهاد القارئ على خلل الخطاب الإستعماري، بل يذهب أبعد من ذلك فيسعى مسعى آخر، أكثر عسرا وأكثر إقناعا، يقوم على تفسير دواعي الحكم المسبق، وعلى وضعه في سياقه التاريخي، وتحديد الفضاء الذي توَلد فيه. وهكذا يحاول أن يفهم لماذا يتحدث مونتيني بنوع من التعاطف عن «المحمديين»، في حين أن لباسكال خطابا سلبيا.

يرسم الكتّاب الإستعماريون إجمالا صورة عن المغرب والمغاربة تبدو لنا مغلوطة. أحكامهم المجحفة لا يمكنها إلا أن تثير غضب القارئ. فمغرب النصف الثاني من القرن التاسع عشر على سبيل المثال، يوصف من لدن غابرييل شارم Gabriel Charmes كامتداد للقرون الوسطى، منفصلا عن أوروبا ليس في المكان فحسب، بل حتى في الزمان. يخصّص الحجمري عدة فصول لإبراز صورة الأهالي كما هي مرسومة في هذا الأدب. يُستنتج منها أن المغربي «مفرط في الشهوانية حتى الهيجان، وأنه مغرق في فردانيته حتى الفوضوية، وأنه مفرط في الإغترار بالنفس، وأنه فاسد الأخلاق، قاس وسادي، ماكر ومنافق حتى الإنحلال، وهو على الأخص خنوع وكسول». تتملكنا الدهشة عندما نعلم أن التأدب من طبعه، إلا أنه يُرَد إلى الحذر الذي يُمليه. أحيانا، يمتنع الملاحظ الأجنبي

21. **فسيفساءات قاتمة** لعبد القادر الشط، المنشورة سنة 1932، تعتبر «أول رواية مغربية».

عن الفهم، فيتجاوز ذلك بالقول إن الروح المغربية تأبى الفحص، أو إنها ممتلئة تناقضا. الروح المغربية ! ها هو اللفظ البغيض : الروح، ماهية تطبع الفرد، قدَر لا محيد له عنه. مهما فعل، يظل المغربي ما هو عليه، ولا شيء غير هذا يمكن أن ينتظر منه، اللهم التجلي اللامحدود لهاته الروح التي تعْلق به إلى الأبد، فلا يمكنه التخلّص منها، وليس باستطاعة أحد أن يحرّره منها. لنُشِر بصفة عابرة إلى أننا لم نعد اليوم نستخدم هذه الكلمة، عبثا قد يُبحث عنها في الأدب، فقد امّحت من حسن الحظ من القاموس.

بمفهوم الروح المغربية، تُقام رؤية أسطورية للمغرب والمغاربة بعيدة عن الحقيقة. ولكن أية حقيقة ؟ ومن يمتلكها ؟ من في استطاعته أن يحتكرها ؟ أسئلة شائكة... لنخلص إلى القول إن الخطاب الاستعماري يترجم حقيقة كُتّابه، وهي حقيقة ذاتية، ويقين نظرتهم الخاصة. لا يمكننا أن ننعتهم بعدم النزاهة العلمية، بل قد نفترض أنهم بالأولى صادقون، وأن أحكامهم المسبقة، التي تفقأ الأعين بالرغم من ذلك، تعود إلى لاشعورهم أكثر مما ترجع إلى رغبة مقصودة في تشويه الواقع. عندما يتحدثون عن المغرب، فهم يتحدثون في الحقيقة عن أنفسهم. على هذا النحو يكتب الحجمري : «في الصورة التي يرسمها بيير لوتي، لن نلفي المغرب، وإنما هلوسات لوتي». إن مؤَلَّف لوتي يطلعنا على لوتي، أكثر بكثير مما يطلعنا على المغرب. يواصل الحجمري : «لا شيء في هذا البلد يُرى على حقيقته الموضوعية، كل شيء يُنظر إليه عبر المنظار المشوِّه لوساوس الكاتب وهلوساته الغامضة اللاشعورية». وعلى النحو نفسه، يكتب كاتب آخر من تلك الفترة : «إن العواطف في المغرب، تشبه البناءات، فهي هشة قابلة لأن تنحل دائما إلى رماد». شخصيا، تتملكني الحيرة، فهل يتعلق الأمر فعلا بالمغاربة ؟ ربما نعم، وربما لا، لكن المؤكد هو أن هؤلاء المغاربة يشبهون شخوص رواية **التربية العاطفية** لغوستاف فلوبير...

لنتساءل مجددا، أين تكمن الحقيقة الموضوعية ؟ ما هي الصورة الحقيقية للمغاربة؟ هل نحن الذين نمتلكها ؟ ربما ليس لنا أن نغازل هذا الطموح. ثم من هو هذا «النحن» (الذي لاشك أنني أستعمله من غير رويّة) الذي قد يدَّعي معرفة الماضي على حقيقته ؟ إننا بعيدون عن أجدادنا، ونظرتنا تختلف عن نظرتهم، اللهم إن افترضنا وصلا واستمرارا، وخطا مستقيما، وعودة للشيء ذاته، ومجمل القول : إذا افترضنا روحا (ها هي من جديد!)، الأمر الذي يرفضه المؤرخ رفضا باتّا. لكن من المؤكد أن الوصل، عاطفيا، أكثر

طمْأنة من الفصل. إنه نوع من الإحتفاء الذاتي، الذي لا يدوم بالرغم من ذلك، لأنه غالبا ما يقترن بتبخيس ذاتي. ما أكثر ما نسمع المغاربة يتساءلون متعجبين : «هاد لمغاربة يا لطيف!» الله يعلم ما ومَن نقصد عندما نستعمل هذا النوع من الخطاب. بصفة أكثر جدية، وإذا ما تركنا جانبا رد الفعل اللفظي هذا، أي صورة عن المغرب نلفيها في الأدب المغربي اليوم، في الرواية على سبيل المثال، وبصفة خاصة في ما قد يمكن تسميته رواية الضغينة، ومن بينها رواية **الماضي البسيط** لإدريس الشرايبي ؟ صحيح أن هوية الكاتب تؤثر في تلقينا للنصوص، فنحن نقبل على العموم أحكاما على المغرب تصدر عن كاتب مغربي، قد تبدو غير مسموح بها لو أنها صَدرت عن كاتب فرنسي.

يقودنا ذلك إلى إثارة سؤال، ربما أكثر أهمية، لا يشير إليه الحجمري مطلقا في كتابه : ما الحال فيما يتعلق بالأدب المغربي المعاصر للأدب الإستعماري ؟ نقصد الأدب بالمعنى العام، الذي يشمل الكتابة التاريخية ومختلف كتابات الشاهدين على العصر والفاعلين فيه. على سبيل المثال، في الوقت الذي يقترب من ذاك الذي كان غابرييل شارم يدوّن فيه رحلته إلى المغرب سنة 1886، أي على عهد الحسن الأول، كان الناصري يؤرخ لهذا السلطان في **الإستقصاء**. لدينا والحالة هذه صورتان عن المغرب، إحداهما أجنبية، والأخرى مغربية. وهما مختلفتان بطبيعة الحال، لكن هناك نقاط التقاء. فمن الأكيد أن النّاصري لن يخالف غابرييل شارم عندما يكتب : «كنت أعرف الجيش المغربي، لأنني رأيته مصطفا في معركة، كنت أعلم كيف أتصرف مع هذا الحشد من الجنود الذين يضعون على ظهورهم خرقة من ثوب، ويحملون بندقيات غير فعالة. لم أشك لحظة أنه لن يستطيع مقاومة أية قوة أوروبية مهما كان ضعف تنظيمها». من المؤكد أن الناصري كان يشاطره الرأي، هو الذي كان ينادي بإصلاح الجيش، والذي خصص لهذا الموضوع فصلا من كتابه. ربما هناك نقاط أخرى قد تكون فيها المقارنة مثمرة وتسلط الأضواء بصفة متبادلة، وتمكننا من الاقتراب من الحقيقة الموضوعية لذلك العصر.

لنعرض في الختام لما يُدعى «نظرة المغلوبين». في مقدمته لكتاب ادوارد سعيد، **الإستشراق**، لاحظ تزفيتان تودوروف أن هذا الكتاب تعوزه تكملة ضرورية، وهي المتعلقة بالكيفية التي رأى بها المشارقة أوروبا والغرب. علي أن أعترف أنني، عند قراءة عمل عبد الجليل الحجمري حول الأدب الإستعماري، غالبا ما كنت أتساءل كيف كان

مغاربة الحقبة ينظرون إلى فرنسا. صحيح أن هذا موضوع آخر، إلا أن من الضروري طرقه لاستكمال النظرة إلى الأمور. فبعد **مغرب الزمن الفرنسي**، ربما وجب أن نكتب ذات يوم **فرنسا الزمن المغربي**.

اللغة ــ مع

هــروب

في **الذاكرة الموشومة**[1] أجاب زميل عبد الكبير الخطيبي في القسم، عن سؤال عن المهنة التي يود ممارستها فيما بعد : «أن أغدو فرنسيا». إنه حلم بالمسخ، بالتبدّل الأنطلوجي. أمّا التلميذ الخطيبي، فكان يود أن يصبح «سائق حافلة». الظاهر أنه حلم بالتفوّق، فقد جرت العادة أن يكون سائق الحافلة قوي البنية، وأن يجلس مستريحا في مقدمة الحافلة، ليكون قائدا ودليلا وزعيما...

إلا أن الجوابين يلتقيان في الرّغبة في الذهاب والهروب بعيدا، نحو هوية أخرى وفضاء آخر. واحد يريد أن **يصبح فرنسيا**، والثاني أن **يغدو غريبا**، غريبا محترفا، لكنه لا يتنكر لأصوله : «يحصل لي أن أقدم نفسي كمغربي، وكغريب محترف». يتناهى إلى سمعه قول : «يالها من مهنة غريبة !» لننبه أن هذه المهنة لا توهب مجانا، وإنما تكتسب عن طريق تعلم ومثابرة دائمة. إنها لا تكتمل، ولا تتحقق بصفة نهائية، وإنما هي تكوين ما يفتأ يتجدّد، كما يشير إلى ذلك الخطيبي آخذا بعين الاعتبار ما قد يبدو إنكارا أو تصحيحا : «إنها ليست حرفة. وإنما وضعية متنقلة في العالم. نكون فيها قادرين على عبور الحدود : بين اللغات، بين الثقافات، بين الأسواق. وفي يوم من الأيام، يكون الوقوف من أجل التأمل». مثل سائق الحافلة... يؤكد في مكان آخر : «أعتقد أنني أعددت

1. بالفرنسية، 1971.

نفسي لِلُيونة وميل نحو التعدّد القطبي».

لكن، كيف يصبح المرء غريبا محترِفا ؟ بالذهاب إلى المدرسة قبل كل شيء. وبداية إلى الكُتَّاب القرآني الذي لامحيد عنه، والذي ارتاده الخطيبي «بعض الوقت». وهو يشير إلى فشل التجربة، وذلك بشيء من المرارة : «طُلب مني أن أتمرن على الخط [...] وقد ظل اللوح الصغير الذي كان على معرفتي أن تنمو عليه أبيض لمدة طويلة». طُلِب مني : إنه صوت المعلم، الصوت الذّكري المجهول، الصوت الفردي والجماعي في آن. لكن اللوْح الصغير لم يستضف أي حرف من حروف الأبجدية، ظل عاريا أخرس. ومع ذلك فقد كان هذا أوّل لقاء مع الفُصحى، لغة المعرفة، أول لقاء مع الأدب. الظاهر أن التلميذ قد نبذ «لغة الكتب هاته»، لن تكون أداة كتابته، ورغم أنه درسها فيما بعد وتغذى من معينها، إلا أنه ترَكها بعيدة عنه.

أصبح المكان إذن فارغا لِلُغة جديدة تُدرس في مؤسسة أخرى : «أرسلني أبي إلى المدرسة الفرنسية الإسلامية سنة 1945. اللغة الفرنسية هي أيضا لغة كتب، لكنها لغة تميّز، لوح الخلاص الذي، يا للعجب ! لن يظل أبيض. سيحبّها الخطيبي «مثل حسناء شريرة غريبة». تتكوّن المدرسة من حريم من المعلمات الفرنسيات، وبالطبع، ذوات حسن فردوسي فاتن : «كُنّ حريمنا المدرسي»، «كنا نحن نحلم بهن حوريات».

هي إذن لغة الفتنة النسوية، لغة الجنس البَصَريّ، لكنها أيضا لغة القراءة : «صرت ثلاثي اللغة، أقرأ الفرنسية دون أن أتكلمها، وأتلهى ببعض ما تبقّى لي من الفصحى، وأتكلم الدارجة كلغة اليومي. أين هو الإنسجام والاتصال ضمن هذا الخليط ؟». إذا ما فكرنا في الأمر فإن الإنسجام يَمْثل في اللغة المنتقاة، في اللغة الأحادية للكتابة : بالفعل، فإن الخطيبي، كما لاحظ دريدا، يتكلم باللغة «الأجنبية» عن اللغة «الأم»، الدارجة والفصحى[2].

وهكذا فإن التمهيد للقراءة، وللأدب سيتم باللغة الفرنسية، انطلاقا من «النّصوص المختارة». وبما أن التعليم المتّبع يُلقن بهاته اللغة، فإن لغة الكتابة كانت مرسومة مسطّرة. شكلت الإنشاءات التي كانت صدى النصوص المدروسة في القسم أوّل اتصال مع الكتابة الأدبية. والحال أن الموضوعات المطروقة تتعلق بواقع أجنبي : «متحف

2. **أحادية لغة الآخر**، مرجع سبق ذكره، ص 63.

النصوص المختارة التي ينطلق منها الخطاب التالي : أن نتكلم في إنشاءاتنا عما يقال في الكتب، عن الخشب وهو يحترق في المِدفأة، تحت الأنظار الشيطانية للكلب مِيدور، وأن نذهب لنسيح في الثلج، في حين أننا نعجز عن تخيل وجوده. كان ميدور يلبس إسما عربيا. لم يكن ذلك لِيُغير من شعورنا بالذنب في شيء. كنا نشعر أننا أطفال نُحِيّنا بعيدا عن الكتب، في مخيال مجهول الإسم. ومن درس إلى درس نختفي خلف الكلمات، حريصين على ألا نترك أثرا يبعث على الشك».

الامِّحاء والإختفاء دون ترك أثر، أليست هاته هي رغبة الزميل الصغير الذي كان يحلم بأن «يغدو فرنسيا» ؟ حقا أن الخطيبي سيعوّض هذا النقص فيما بعد بقراءة نصوص بالعربية، ومن بينها نصوص جبران، متطرقا إلى موضوعات تَخُصّه وتعنيه. بيد أن المصير قد حُدّد، والمسار المقبل منذور إلى لغة قد يصعب نعتها بأنها أجنبية، دون اتخاذ احتياطات خطابية على الأقل. مصير وقدر : سيرحل الخطيبي الطالب إلى باريس لاستكمال تكوينه في السوربون، في الوقت الذي توجّه فيه آخرون، تابعوا تعليما مختلفا، إلى القاهـرة أو دمشق، وحلموا أن يكتبوا بالعربية.

زمنا قليلا قبل ذلك، كان قد استبدل اسمه، مُدخِلا بذلك تعقيدات على تاريخه الميثولوجي الشخصي، أو مُغْنيا إياه. «ظل إسمي الشخصي ـ كما جاء في **الكاتب وظله**[3] ـ قارا، بينما اضطررت يوم 14 فبراير 1954 إلى تغيير إسمي العائلي، الذي اختاره أخي الأكبر سنا، بعد وضع قانون الحالة المدنية، سنتين قبل النهاية الرسمية للحماية الفرنسية. ما هي تأثيرات هذا الاستبدال على ممارستي للغة الفرنسية ؟»[4] الأخ الأكبر، بديل الأب، هو الذي اختار الإسم الجديد،الذي يحيل إلى الخطوبة والخطبة. إنه اسم مكتسب، اسم مُنتقى. لكن، ماذا كان الإسم القديم ؟ لا يظهر لا في **الذاكرة الموشومة**، ولا في **الكاتب وظله**. لنلاحظ أن الخطيبي يبقى كتوما حول دلالة الاسم الجديد، في

3. بالفرنسية، 2008.

4. يرد الاسم الشخصي عبد الكبير في **الذاكرة الموشومة** بإسهاب، إشارة إلى العيد الكبير، يوم الأضحى : «ولدت يوم العيد الكبير، يوحي اسمي بطقس عريق في القدم، ويحدث لي بالمناسبة، أن أتصور إبراهيم يذبح ابنه». أن يتصور المرء أنه ابن إبراهيم...

حين أنه لا يبدو بخيلا بالكلام فيما يتعلق باسمه الشخصي. ومع ذلك فهو يومئ إلى أن تسميته الجديدة قد أثرت على ممارسته للكتابة. هاهو متربع منذ 1954 في هيئة خطيب، على منبر الكتابة. أمام أي مستمعين ؟ لمن يوجه سرده، بما فيه روايته العائلية ؟ ولماذا يقوم بذلك ؟

ينبغي أن ندرس عن قرب **الذاكرة الموشومة**، وبطبيعة الحال الأعمال اللاحقة لتحديد صورة من يتوجه إليهم. لكن في **الكاتب وظله** يعطينا الخطيبي مؤشرا يبدو غريبا للوهلة الأولى على شريكه في الكتاب : «أكتب هذا الكتيب استجابة لطلب صديق وفي اقترح علي أن أبث إلى القراء مساري الفكري. وقد قبلت رغم ترددي المعهود، ورغم الصعوبات التي يطرحها هذا النوع من السِّيَر الذاتية».

لا يُذْكر الصديق إلا مرة واحدة وبكيفية عابرة، إلا أن بإمكاننا أن نحدد بعض سماته. فهو فرنكوفوني، وعلى اطلاع بأعمال الخطيبي، إنه قارئ وفي يحرص عليه وعلى مصالحه. والظاهر أنه لا يعرف بعض الجوانب من المسار الفكري للكاتب، وإلا فلماذا يطلب منه أن يتحدث عنه ؟ ثم إنه من ناحية أخرى ينشغل بالقراء الذين ليست لهم إلا معرفة محدودة بأعمال الخطيبي، وهم في حاجة إلى مزيد من التوضيح والتوجيه نحو قراءة صائبة مضبوطة. من واجب الخطيبي أن يروي مساره، وأن يُعلق على أعماله، ويقدّم نفسه للقراء، تفاديا لتأويلات خاطئة أو مُغرضة. من يحق له أن يتحدث عن الخطيبي أفضل من الخطيبي ؟

فهو إذن لم يكن ليكتب مؤلفه من غير إيعاز خارجي : فكما لو أن الصديق الوفي قد أجبره على ذلك. بهذا الأسلوب يندرج الخطيبي ضمن تقليد عريق. فإذا كان كل هذا التردد في الكتابة، فتواضعا، أو حَياء : وعندما يتعلق الأمر، كما هو الحال هنا، بمسار شخصي، يغدو التردد أقوى، على اعتبار أننا سنلجأ إلى استعراض جزء من حميميتنا، نلجأ إلى تعرية الذات. قلبي عاريا، كما يقول بودلير...

في بداية المسار الفكري للخطيبي كما في نهايته، نلحظ الحضور البيّن لطلب. نذكر التجربة المجهضة للكتّاب القرآني : «طُلب مني أن أتمرن على الخط». في **الكاتب وظله**، يظهر أمر مشابه لهذا : إكتب !

كوميـديا الخـطأ

ماذا لو كان عبد الكبير الخطيبي قد ضل اللغة ؟ سؤال غريب، وربما وقح، وهو مزعج على الأقل. هل من حقنا في النهاية أن نطرحه، مهما كانت الحال ؟ ومن يحق له أن يفعل ؟ أهُم القراء ؟ بصفة عامة فهؤلاء لا يحرمون أنفسهم، اليوم مثل الأمس، وفي مختلف ربوع العالم، من أن يضعوه بنغمة لا تخلو من عتاب، وغالبا ما يكون ذلك باسم لغة محتقرة أو مهملة. وماذا عن الكتّاب ؟ هل سبق أن سمعنا أحدهم يقول متأسفا، إنه ضل السبيل في اختيار لغة كتابته، وإن اختياره كان عليه أن يقع على أخرى... لو أنه قام باختيار آخر، الإختيار الصائب، لاتخذ مصيره مسارا آخر، ولكان جمهوره، والمتلقون له، بل وأعماله مخالفة ! ولكن هل كان ذلك أحسن ؟

وماذا لو كانت الكتابة بالضبط هي أن تُخطئ اللغة ؟ هذه حكاية قديمة : في القرن الثامن الهجري أخذ ابن منظور، صاحب **اللسان**، على معاصريه فِتنتهم بالأعجمية، وإهمالهم لِلغة العربية. في الفترة ذاتها ألف يهودا الحريزي بالعبرية **تحكموني** ـ وهو عبارة عن مقامات ـ بعد أن سمع في منامه صوتا يعيب عليه كونه أوْلى ظهره «للّغة المقدسة» لصالح العربية.

أن تضل اللغة، تضل العنوان، وتطرق الباب الخطأ، فيُفتح ليُطل عليك وجه مجهول

بدل الوجه المألوف الذي تتوقع رؤيته. في رواية **الحب مزدوج اللغة**[5] التي تهمنا هنا على الخصوص، يكتب الخطيبي في معرض ذكره لعلاقة غرامية مع فرنسية : «تملكه الخوف. فهل ضل اللغة وهو يكتب، يكتب إليها ؟ لم يكن له أن يختار». بما أن لا اختيار، فلم يكن له إلا أن يكتب بالفرنسية، لغة الأجنبية. لنلاحظ أن الكلام هنا لا يخلو من لبس: فهل نخطئ عندما لا يكون لنا اختيار، ولا تكون هناك إمكانية أخرى ؟ ومع ذلك فإن كل هذا قد تمخض، في عين الكاتب، عن ضياع : «أجل، لقد ضيّعتني لغتي الأصلية». لو دققنا الأمر، لتبيّن أنه ضياع مزدوج : فمن ناحية تسبّبت اللغة الأم في ضياع الإبن (لكن لماذا يا ترى ؟)، ومن ناحية أخرى، حُرِمت هذه اللغة من مشاركته وإسهامه.

هل ينبغى التحسّر على ذلك ؟ ربما لا، بما أن الخسارة،حسب الخطيبي، هي في الوقت ذاته ربح : «فقدان شخص في اللغة الأم ليس لعنة، بل رحمة». والكتابة بالفرنسية تعني، في حالته هو، هجران الذات والتحرر منها لاكتشاف عوالم جديدة : «الشرق ـ أجل! ـ هو وطني، بينما أنا أخطئ الوجهة نحو قارات أخرى». الإبتعاد عن بيت الأبوة، والتّيه، وضياع الأقرباء كما في الحكايات العجائبية. في العمق، اللغة مسألة رواية عائلية، إنها اللازمة المتكررة للضّياع : «بما أنا ابن اللغة، فقد أضعت أمي. وبما أنا ابن الإزدواجية اللغوية، فقد أضعت أبي وسلالتي».

حيث إن شجرة الأنساب غير مضبوطة على الدوام، فإن الوضعية التي يهبها السارد في رواية الخطيبي لنفسه هي وضعية الإبن غير الشرعي، الذي يُقْبَل على مضض أو يُتَبَنّى ولا يُعتَرَف به اعترافا تاما : «كانت هذه الفكرة قد تملكته : أن يتولد في اللغة الأجنبية، وأن يترعرع في حضنها كأحد أبنائها غير الشرعيين». لا يمكنه حتى أن يقول في نفسه إنه قد انتُزِع من أحضان أسرة أصلية، ومن شرعية مشهود بها : صحيح أنه يكتب «بالفرنسية، لغته الأجنبية»، إلا أن العربية، اللغة الغائبة، ليست أقل من ذلك غرابة : «ألم أترعرع في لغتي الأصلية مثل طفل مُتَبَنّى ؟» إنه أجنبي في لغتين، هما نفسهما أجنبيتان. بما أن ليس له أية أرض أصلية ولا أبوان مؤكدان، فهو لا يُعلّق أمله على أي تصالح نهائي. إنه ابن ضال، ولن يعود قط إلى أهله، نتيجة انعدام بيت الأبوين. تشبه وضعيته، والحالة هذه، وضعية حي بن يقظان، الذي تبنته غزالة وربّته، والذي تولد، حسب إحدى الروايات، من الطين. أما بطل الخطيبي، من ناحيته، فهو يزعم أنه ابن اللغة، دون أن نعرف أية لغة : «من

5. بالفرنسية، 1983.

تبن إلى آخر، أعتقد أنني ولدت من اللغة ذاتها».

توضع العلاقة الغرامية في الحب مزدوج اللغة تحت تيمة الضلال المتكرر، والخطأ المتجدد : «[...] أبحث عن ذاتي وأخطئ الشريك كل مرة. شريك يُفقد تلو آخر إلى ما لانهاية». تمتد الحياة في المغرب، على ساحل المحيط. الشريكة الفرنسية «ملاك في منفى»، «ملاك مخلوع». خطيئة أصلية رافقت مولدها : «شاهدت، وهي طفلة، مشهدا فظيعا». سألت الأم : «لماذا تزوجتني ؟ رد الأب ببرودة : كان ذلك خطأ». ها هي تجد نفسها بلا هوادة، هي التي أنكرت والديها، من غير إسم عائلي ولا شخصي في الرواية التي تَذكرها. أزعج الأمر السارد : «كان يرغب في تسميتها كلما كان يتملكه الحنان. هل كان يسعى لأن يَحْرمها حتى من إسمها الشخصي ؟» هي لا تعرف لغة البلد، إلا أن ذلك لا يبدو أنه يقلقها : «كانت تعشق هذا اللاتواصل». ومع ذلك، «عندما كانت تسمعني أتحدث بالعربية، كانت تشعر بالإقصاء ». كانا يتحدثان معا بالفرنسية، ولكن، في نهاية الأمر، يعلق السارد، «ماكان يبدو أنه يوحّدنا هو ترجمة استثنائية».

وأيضا غيرة مفرطة تلعب فيها اللغة حظّها، بكيفية تزداد وضوحا أو تقل : كان يخاطب نفسه : «أنا وسط بين لغتين، كلما اقتربت من الوسط، ازددت عنه بعدا». إنها الفكرة ذاتها تقريبا التي عند الجاحظ عن الإزدواجية اللغوية في **كتاب الحيوان** (كان ينبغي لهذا الكاتب أن يتكلم بالضبط عن الإزدواجية في كتاب عن الحيوانات، وهي مخلوقات ليست ذات لسانين، وغير قادرة على المحاكاة). والحال أن مزدوج اللغة، كما يرى الجاحظ، ذو لسانين، فهما مثل الضرتين، تدخلان الضيم على بعضهما البعض، ولا يتمكن الزوج من إرضائهما معا.

في أحد استجواباته صرح الخطيبي أنه يعرف ست لغات ! لكن، ماذا تعني معرفة لغة؟ يتوقف ذلك على الإستعمال الذي نرصدها له. بالنسبة للكاتب، ما يهم هو استعماله للألفاظ الأجنبية، وللتعابير، والصيغ التركيبية، والمرجعيات الثقافية. ست لغات... أزيد من أربع ! في **الحب مزدوج اللغة**، نتبين إلى جانب الفرنسية، وهي اللغة السائدة، الدارجة: «كلْمة»، مع مقابلها في الفصحى «كلِمة»، والسويدية : jag har into glömt، التي يبدو أنها تعني «نسيت النبرة»، والإسبانية : اقتباس من أنشودة قشتالية، وأخيرا الإنجليزية التي وردت من خلال عنوان أغنية Start False أي «انطلاقة خاطئة» (دائما تيمة الخطا). خمس لغات، حريم متعدد الأصوات. ليست هذه مجرد استعارة : «كنت أقول في نفسي سرا [...] : من

اللازم أن تكون تحت إمرتي كثرة من الزوجات، كلما فقدت إحداهن، هناك دوما...»

سؤال لا مفر منه : «إرضاءهن جميعا ؟ آه كم تمنيت ذلك، كم ابتهجت له». إلا أنه لم يستطع، لا يستطيع أن يعدل، ولا بد أن يفضل إحداهما على الأخريات. هذا ما يؤكده القرآن : «ولن تستطيعوا أن تعدلوا بين النساء ولو حرصتم» (سورة النساء، الآية 129).

لنلحظ أن الثنائي مزدوج اللغة سيتفكك : «وبغتة استرجعت الشريكة إسمها العائلي، واسمها الشخصي الذي لحقه التشوّه [...] هللت لاسمها «أي نعم»». إنها عودة البنت الضالة، واسترجاع للإسم العائلي الذي كان قد نُبذ وضُحّي به. وبكيفية ما فإن السّارد سيقوم هو كذلك بعودة ورجوع : «صحيح أنني أخطأت كثيرا. [...] خطأ تلو الآخر، انتهيت بأن أهتدي إلى سبيلي». هل هذا صحيح ؟... حسب بعض الروايات، فإن أوديسيوس لم يكن يحلم، بعد عودته الى إيثاكي، إلا بالرحيل من جديد والقيام بأوديسة ثانية[6]... أن يضل المرء اللغة، والإسم، والشريك، هاته على ما يظهر هي القاعدة في رواية **الحب مزدوج اللغة** ! حينئذ تغدو الحياة ضلالا، وعواطف مشوّشة، من غير ملاذ أوأمل في الخلاص.

6. أنظر إيفانغيليا ستيد، **أوديسة ثانية، أوديسيوس من تينيسون الى بورخيس** (بالفرنسية).

الرجل ذو نعال الريح

يمكن لرواية إدمون عمران المالح، **ألف عام في يوم**[7]، أن تقرأ كمديح للترحال، ولعدم الثبات، وللخِفة. فالبطل، نسيم، «يمشي بخطى تضاهي أغنية». لذا فلا شيء يزعجه أكثر من الأحذية الجديدة التي تؤلم قدميه وتعيق مشيته الأنيقة الطائرة. فكأن قدَره مشدود إلى الإسم الذي يحمله. نسيم : نفَس ريح خفيفة، نفَس حياة.

إذا كانت القدم تقع تحت ضغط الحذاء، فان الذاكرة محبوسة في صندوق من صنوبر حيث رتّبت رسائل جَد نسيم. وحينما يفتحه نسيم ويأخذ في قراءة الرسائل، تنبعث الذكريات متدفقة كنحل يحدث طنينا. وهي ذكريات متعددة، ذكريات فرد، وأسرة، ومدينة (الصويرة)، وشعب، وبلد (المغرب). ما أن تفتح المخطوطات القديمة الراقدة في الصندوق حتى ينكشف الماضي. فتوقظ حروف الأبجدية الصور اللامعة التي كانت غافية في سبات، مظلمة منطفئة : «كان كل حرف ينبعث من العدم وهو يلمع مثل نجمة جديدة».

ينطوي الكتاب، مثله مثل الصندوق، على غموض والتباس. فعندما يكون مغلقا، يسجن الحياة ويقهرها، وعندما يُفتح، يُحرّرها ويبعثها من جديد. حقا أن الكتاب يعكس الحياة، إلا أن الحياة بدورها تُقلد الكتاب : «كان الشأن السياسي قد هجر هذه الكتب التي كان

---

7. بالفرنسية، 1986.

ماجد يقرأها، ليتخذ الآن مكانَه في الشارع». حينما يكون الكتاب في البدء، لا تكون الحياة إلا أدبا.

الحذاء والصندوق والكتاب، كل هذه الأشياء تحيلنا بلا شك في رواية المالح إلى مرآة مدينة البندقية، تلك المرآة «التي كانت تبدو في الظل، منغلقة فوق مياه راقدة، أسيرة هدوء ليلي». والحال أن المرآة، الماء الراقد الميت، لا يمكنها أن تُرضي نسيما «الذي يشبه البحر الهائج وهو يغلي حياة، والذي لا يمكنه أن ينفصل عنه مدى حياته». تشبه الحياة حركة المحيط، كما تشبه الأجزاء المبعثرة من الماضي أمواجا، «خيولا هارعة من الأفق». تخضع الكتابة، وبناء الرواية لهذه الحركة البحرية المتواصلة. الماء والتحوّل والزمان الذي يمضي...

لا يتوقف التّيه إلا لفترات قصيرة. ذلك أن حتمية التاريخ، التي تحضر حضورا قويا في **ألف عام في يوم**، تمتزج مع جاذبية البعيد التي لا تُقاوَم، مع نداء الحوريات. «كان نسيم نفسه [...] ينتمي إلى ذلك النّوع من الرحّالة والمتنقلين الذين ينطلقون من بلد المغيب، من المغرب الأقصى الذي كان يقال عنه إنه منغلق على توحشه، وإنه منسي في الأزمنة البعيدة». لا تخفى الإحالة إلى أوديسيوس، أوديسيوس هوميروس، وأوديسيوس جيمس جويس (يعيش نسيم، مثل ليوبولد بلوم، بطل رواية الكاتب الإيرلندي، ألف سنة، عشرة ألف سنة في يوم واحد). تعود حرب طروادة للظهور في الحرب اللبنانية، لكنها حرب عديمة المعنى، تنقصها المشروعية والمجد اللذان تهَبهما الآلهة والنَّفَس الملحمي. يتبَدّى العنف وجنون البشر طيلة الرواية، مع مجزرة صبرا وشاتيلا كلازمة.

لا يكون أوديسيوس أشد قربا من جزيرته إيثاكي إلا عندما يكون بعيدا عنها. ورغم المِحن التي يسببها المنفى، فإنه لا يفصل نسيما عن كينونته العميقة، بل على العكس، «فإن البُعد كان يقوده دوما إلى القرب الحميمي من ذاته». وبفعل ذلك، فإن إدراكه للعالم لا يخلو من التباس : «كانت الأشياء تبدو له في الوقت ذاته أليفة بعيدة، بله غريبة».

تتجلى الغرابة أساسا في العلاقة باللغة، باللغات. للكلمات سلطة قاهرة، ونسيم يعرف ذلك، «هو الذي كان يحرص حرصا شبه تنذري على ألا يسمي المدن والأماكن التي يقيم بها، لأنه، كما خبَرَ ذلك، كان يهاب قوة الحياة والموت التي ترتبط بالإسم والكلمة». لذا «كان يحرص حتى الهوس على صفاء نبرته متجنبا محاكاة النبرة الباريسية، بخلاف كثير من أصدقائه وأقربائه الذين كانوا يريدون بكل عناد أن يظهروا مفرنسين».

فويل لمن أضاع لغته، ونفسَه، «ظله المألوف».

في ألف عام في يوم هناك شبكة من الدلالات تربط اللغة بالحليب وبالمطبخ : «ظل فم الطفل يمتص الثدي الذي غذاه أحلاما وحليبا». وليس من قبيل الصدفة إذا كان ذكر المطبخ لا يتم إلا باللغة العربية «وفي الأبجدية الصوفية المغلفة بغلاف كلمة بريئة، الزعفران، الكمون، الكروية، الإبزار، الدبانة، الكوزة، الكوزة الصحراوية، الخرقوم، الفلفلة، السودانية، السكنجبير، المعدنوس، القزبور»...

تـلمـيـح

في **رسائل إلى نفسي**[8] يتحدث إدمون عمران المالح عن ذاته باستعمال صيغة الغائب. ليس هذا بالأمر الجديد، فقد سبق ليوليوس قيصر أن قام بذلك في كتابه **حرب بلاد الغال**، إلا أنه كان احتفظ باسمه، في حين أن المالح ينتحل إسما آخر، إيسّو إيمزوغن، أو آخر أقل غموضا : أبو عمران.

لماذا الحديث عن الذات باستعمال صيغة الغائب ؟ لماذا لا تُستعمل أنا المتكلم، وهي أكثر بساطة ومباشَرة، وربما أكثر قربا من الطبيعي ؟ يكتب : «عجيب أمر حركة النكوص هاته التي تنتابك كلما وجدت نفسك في موقف من يتحدث عن نفسه». أهو احتشام، أم تأنق، أم رغبة في التّباهي والتميّز أم هي بالأوْلى حاجة إلى الاحتماء ؟ يبدو أن هذا الافتراض الأخير هو الأرجح : «[...] غالبا ما يخامرني الانطباع أن أمامي رقيب، وهو انطباع خادع من دون شك، إلا أن ذلك يُرغمني على أن أراقب نفسي».

قلق خفي إذن يُصاحب فعل الكتابة، مرده ذاك الشيء السّحري الذي هو المرآة. يومئ المالح إليـه مقتبسا كارلـوس فوينتيس Carlos Fuentes الذي يذكر شيخـا مُدّت إليه مرآة : «[...] ما أن رأى وجهه حتى خر ميتا. إنها المرآة القاتلة !» المرآة القاتلة، كل من اطلع على قصة لو هـورلا Le Horla لموباسان، يعلم شيئا عن ذلك. لذا ينبغي تجنّب

8. بالفرنسية، 2010.

النظر إلى الوجه في صفحة الماء، في المرآة، أي ينبغي الامتناع عن الحديث عن الذات، على الأقل بكيفية مباشرة. أليس ذلك هو السبب الذي يدفع كثيرا من الكتاب إلى التذرع بصيغة الغائب، أو انتحال اسم مستعار ؟ لِنُذكّر بهذه الإشارة في مستهل كتاب **رولان بارت عن رولان بارت** : «كل هذا ينبغي أن يعتبر كما لو كان حديث شخصية روائية».

فكأن من المحرّم أن يحكي المرء عن نفسه، كما لو أن الحديث عن الذات نوع من العُري اللامقبول، وكما لو أن انتهاج صيغة الغائب، أو التخفّي وراء الكلمة السحرية «رواية»، من شأنهما أن يخففا من حدة التشكك الذي يطبع الحديث عن الذات. حينئذ يجد المرء نفسه في وضع ملتبس : أحكي عن نفسي دون أن أحكي عن نفسي، أو بالأحرى أحكي عن نفسي مؤكدا أنني لا أحكي عن نفسي. هذا ما يدعى في البلاغة تعريضا prétérition.

يطبع هذا الأسلوب البلاغي كتاب المالح في مجموعه. فما أكثر الصفحات التي يرِد فيها، وما أكثر الحيَل المتّبعة لسَنّه ! كيف يبتعد المرء عن ذاته مع الإقامة فيها، هذا هو في نهاية الأمر موضوع **رسائل إلى نفسي**. المنفى عن البلد، وعن الأنا، وعن الاسم. ولكن الغريب أن المنفي يعمل على نفي الآخرين، وتجريدهم من هويتهم واسمهم. بما أن الفضاءات والكائنات التي يأتي ذكرها في الكتاب تعاني من هذا الاستلاب، فإننا لن نعرف قط، إذا ما اقتصرنا على النصّ، في أية ثانوية درّس المالح عندما نفى نفسه إلى باريس (المالح، أو إيسو إيمزوغين، أو أبو عمران...)، كما أننا لن نعرف اسم مدير المؤسسة، التلميذ القديم للفيلسوف ألان. من حسن الحظ أن هناك هذه الإشارة، وأننا نعلم أن ذلك يتم في باريس !

إضافة إلى هذا الأسلوب البلاغي الذي هو التعريض، ينهج المالح أسلوبا آخر : وذلك باستعمال الأحرف الأولى بدل الإسم. هذا ما يتم عندما يرى ج.- ب. سارتر يمر «مجرورا بيد السيدة B.V، وليس بالشهيرة كاستور». كاستور هي سيمون دو بوفوار، ومن هي V.B ؟ لماذا هذا التستّر حول اسم يعرفه بلا شك كل من يولي اهتماما لسارتر ؟ ولكن يبلغ الأمر درجة أكثر حدة عندما يستعمل المالح الأحرف الأولى بدل الإسم الكامل في وقت لا داعي فيه إطلاقا إلى التستّر. مثالا على ذلك، هذا وصف لعملية دفن بمقبرة مونبارناس : إضافة إلى تعيين المكان، هناك التاريخ : 1984، وفي مقدمة الجماعة السيد والسيدة ميتران. إنها جنازة رسمية، لكن من المتوفى ؟ إنه J.P.. ومن هو J.P. يا تُرى ؟ كأن المالح يقول : إبحثوا... ولكن، هل في الأمر ضرورة ؟ الظاهر أن نعم، ما دمت أنا الآن أواصل البحث عن هوية هذه الشخصية...

«وجوه ملساء كالحصاة»

باستعمالنا لموْقد البنزين، ثم موقد الغاز فيما بعد، ربحنا وقتا، إلا أننا فقدنا شيئا ثمينا، هو لذة المأكولات المطهيّة على نار الفحم. كان للطاجين، وللشاي فيما مضى طعم خاص، مختلف. فضلا عن طهْي المأكولات، وتسخين الغرف، كان للفحم استعمال آخر، أقل من الأول، وغير معترف به : هو الرّسم والخط. في أزقة المدينة القديمة، كان الأطفال لا يرون مناعة في أن يخدشوا الجدران المطلية بالكلس بواسطة قطعة فحم. وهكذا كانوا يُعلّمون آثار مرورهم بخط أسود، وفقا لمشيتهم وأحلامهم.

عادت إلي هذه الذكرى وأنا أرى لوحة **لعب أطفال** لعبد النبي الأمين الدمناتي : أحد الأزقة حيث تلعب ثلاث طفلات بصندوق من حديد أبيض، جدار عليه الآثار الحمراء ليد يمنى، آثار من اللون نفسه تركتها كرة قدم، ثم خطان أسودان بلون باهت رسمهما طفلان من غير عناية كبيرة (أو طفل واحد، عند الذهاب وعند الإياب). خطان وطريقان ورسمان متوازيان، يلتقيان مع ذلك عدة مرات.

هذه هي حال كتاب **شفافية**[9]، ثمرة تعاون رسام وناقد فني. يرافق النص الجميل لميشيل بوفار Michel Bouvard صور الدمناتي ليسلط الأضواء على جوانبها التقنية

9. ميشيل بوفار، شفافية/ الدمناتي (بالفرنسية)، 2000.

والموضوعاتية والسردية والجمالية، وذلك بحنكة عالية. بنوع من المشاركة المحتشمة (التي يتطلبها النقد الساخر) يكشف، عن طريق أنواع من الربط اللامنتظر، وحدة عمل وانسجامه، تاركا له نصيبا من الغموض.

في لوحات الدمناتي شيء من الحنين. هذا على أية حال، ما أحسست به أمام كثير منها، كلوحة **الكويْرات** على سبيل المثال. ولكن أين هي كويرات الزمن الغابر وأين هي لعبة العظام المواكبة لعيد الأضحى ؟ ولعبة الخدروف الذي كنا نجعله يدور فوق الأرض، أو على كف اليد، بفرحة ممزوجة بنوع من القلق ؟ صحيح أن لا وجود للخدروف عند الدمناتي، ولكن، لننظر إلى مجموعة لوحاته المسماة «فراشات» : فهؤلاء الخدم المخزنيون الذين يدورون بخفة وحيوية مثل الدراويش، أليسوا خداريف ؟ اللهم إن شئنا أن نرى فيهم عفاريت، وشرارات، وألسنة نارية... وعلى كل حال فإن النار، في جميع أحوالها وبمجموع لوازمها من كانون، وموقد ومنفاخ وشرارة نار، هي من المكونات الأساسية لعالم الدمناتي.

إذا كان للـ«فراشات» سيقان، فليس لها وجه. يصدق هذا على معظم الشخوص الأخرى، «وجوه ملساء كالحصاة». في أقصى الأحوال، لا نتبين منها سوى أرجل ذات أقدام تحمل أحذية، وليس صدفة إذا ما عثرنا من بينها على ماسح أحذية. يمثل العنف والرّغبة في السّيطرة عن طريق الأحذية والبلغات التي تطأ الأرض مستعدة لأن تدوس كل شيء أثناء مرورها. في لوحة **إذلال النفس** ليست المرأة في منجى : فهاته البائعة للحلوى اليابسة، الجالسة فوق الأرض، محاطة بأحذية «تقليدية» و«حديثة»، أحذية رجولية تقترب منها ولا شك لتدوسها دون شفقة. تكشف هاته اللوحة، أفضل من أي خطاب، عن الجانب المأساوي للوضعية النسوية. إن هاته المرأة الجالسة، مستقيمة الظهر، لن تكف صورتها عن ملاحقتنا باستمرار.

تـحمل لثاما، فلا نرى وجهها، ولا عينيها. كما لا نرى عيني «الشوافة»، العرافة الضريرة التي تتنبأ بالمستقبل عن طريق أوراق اللعب. هل ينبغي أن نذّكر أن العمى، منذ العراف تيريسياس، شرط لازم لحسن البصيرة ؟ ولكن، مرة أخرى، كيف نفسر كون شخوص الدمناتي، رجالا ونساء، لا وجوه لهم إلا نادرا ؟ لا يخلو الأمر من إزعاج. يبدو لي مع ذلك أن هذا الاختيار الجمالي مرتبط بواقع اجتماعي معيّن، وحقبة تاريخية محددة. يفترض ظهور الوجه تفرّد الشخص، واستقلاله الذاتي، وفرديته، ومجمل القول،

فإنه يفترض على حد قول أحد الأنتربولوجيين، تأكيد «الأنا»، والمسافة مع «النحن»[10]. لكن، هل ترمي ثقافتنا إلى إعطاء قيمة للفرد ؟ ألا تفضّل بالأحرى الانتماء إلى الجماعة، والتعلق بالأمة، والتآزر القبَلي ؟ ينبغي أن نعترف أن الفرد، والحداثة بصفة أعم، هما في المغارب مجرد وعد جميل لم يوفَ به حتى الآن. مما يدل على هذه الغريزة الجماعية عند شخوص الدمناتي كونهم لا يظهرون قط بمفردهم. فغالبا ما يشكلون لفيفا بشريا، وأجسادا متحادية متراكمة متمازجة.

ما يثير الاستغراب أن للخبز وجها في أعمال الدمناتي. فالخبز ـ وهذا أمر بينه ميشيل بوفار ـ بما له من شكل، يشارك، مثله مثل السلة، والغربال، والصينية، والكانون، يُحَاكي مَيل الدمناتي إلى الخط المنحني، والى الشكل الكروي والدائري. ورغم أن الخبز يُهيّأ بالطريقة نفسها، إلا أنه يختلف من منزل لآخر، لونا ونسيجا، بل حتى طعما. لكن ما كان يظهر لي من قبيل المعجز هـو أن صاحب الفرن يتعرف على خبز كل أسرة، من غير أن يخطئ على الإطلاق. كيف كان يتمكن من ذلك ؟ لا بد أن تكون هناك أمارات ما، إلا أنها ظلت بالنسبة لي من قبيل الأسرار الغامضة. وهذا ينطبق أيضا على الدّمناتي : فكل لوحة من لوحاته، حتى وإن كانت ترتبط بالأخريات في انسجام واضح، إلا أن لها وجها متفردا لا يمكن استبداله.

10. أنظر دافيد لو بروتون، وجوه (بالفرنسية)، ص 52.

المـؤدب وبدائـله

بيت بودلير الذي يقول : «لي من الذكريات أكثر مما لو كان عمري ألف سنة»، يمكنه أن يصلح تمهيدا لرواية **فانـتازيا** لعبد الوهاب مؤدب[11]، التي هي سرْد عن تيه في منعرجات باريس وفي متاهات ذاكرة مشحونة بالصّور والإحالات الأدبية. البطل - السارد، الشاب مع ذلك، هو شيخ يبدو في عمر الإنسانية : «في عالم يتبدل، أجدني قديما». هذا الدوام الخارق هو حيوات متنوعة، وكائنات متعددة، وهويات مزدهـرة. للشاب الشيخ «قناعة أنه شبح»، «طيف» يجر من ورائه عددا لا منتهيا من الحيوات السابقة. يطمح أن ينتشلها من النسيان، وأن يعيد ترميمها، ويبلغ عن طريقها الاكتمال، ثمرة «الغليان الكوني»، و«العودة إلى الذات بفعل معاناة الآخر».

ليست هاته المهمة باليسيرة. فهي تفترض مثابرة على التأويل. فالأشياء علامات، وهيروغليفيات، ومعناها بعيد عن أن يكون واضحا : «العالم كتاب فلتكونوا قراءَه. أوّلوه كما تُفَسّر الأحلام». الشعور بالغرابة الذي يطبع الأحلام هو الإحساس ذاته الذي يلازم البطل في تجواله. المشهد الباريزي، على سبيل المثال، تُغلفه ذكرى الوجوه الصوفية العظيمة، ربيعة العدوية، الحلاج، وابن عربي. هناك أيضا رسوم ومنحوتات عُلّق عليها وأُعيد إبداعُها عن طريق الكتابة، في هذا المكان أو ذاك من النص. تتمخض عن ذلك

11. بالفرنسية، 1986.

تقاربات غير منتظرة : وهكذا توضع قصيدة لأبي نواس، «المستحمة»، في موازاة مع اللوحة الجدارية دناي Danaé لبريماتيس Primatice ! كما يُعرض مشهد خمري وإيروتيكي في الرواية صياغة لقصيدة أخرى لأبي نواس. استئناف الكتابة، من حيث هي تكرار وتجديد، هي أساس هذه الترجمة : «ما سبق أن قيل، إذا عُبِّر عنه في لغة أخرى، يحيا حياة جديدة».

«أرض المولد» (تونس) يُنْظر إليها «ببُعد الأجنبي ويقظته». يطبع المنفى، تحت إسم إسماعيل («المُبعد مع أمه هاجر»)، الكتاب في مجمله. حيثما حل، يُصْحب المنفي ببديله، ظِله الذي هو الروح ذاتها، ضامنة الحياة كما يرى اعتقاد بدائي. فقدان الظل يعادل الموت (تُذكر حالة أولئك البشر الذين يلزمون بيوتهم في واسطة النهار، لأن لا وجود للظل في تلك الساعة). من هنا ترداد هذا المفهوم وأهميته في **فانتازيا**، ابتداء من خداع الإنعكاس : «في مرآة، أتعرف على نفسي كوجه شاحب». لا تعكس المرآة للبطل الصورة التي عهدها. يتّضح هذا وضوحا أكبر مع الصور التي تكشف وجها مرعبا للشخصية، وصورة «أنا انْحَدَر إلى وضعية القتّال أو المجرم الخطير المبحوث عنه».

الإزدواجية اللغوية هي أكثر التجليات حدة لتأمل البديل، وفي هذا الصدد ليس من قبيل الصدفة أن تظهر الحية في رواية المؤدب. يرى الجاحظ أن الحية تعيش عمرا طويلا، وهي تسكن جحر حيوانات أخرى، وتُبدّل جلدها، وفضلا عن ذلك فهي ذات لسانين. هاته الخاصية الأخيرة هي العقاب الذي تلقته لكونها أغرت آدم وحواء. أتكون الإزدواجية إذن لعنة ؟ وما القول في أسطورة بابل التي، وفق ما يقول مؤدب، «تحكي كيف تعدّدت اللغات لكي تقسم الإنسان، وتجعله ينهض ضد نفسه» ؟ بحكم «سلالته المزدوجة»، يظهر مزدوج اللغة، على رغم ذلك، وسيطا بين الثقافات. فتوسّطه يجعل الحوار ممكنا، كما يمكّن اللقاء من أن يكون مفيدا غنيا بالإمكانات. أليس «متمرنا على الجمع بين الأضداد» ؟ وهكذا فليس التضاد جمعا بين معنيين يتعارضان، وإنما هو تركيب يتمخض عنه معنى جديد.

ما يعطي كتاب المؤدب غنى استثنائيا هو أنه ينظر إلى الثقافة العربية بموازاة سلسلة من الثقافات الأخرى : الصينية والبابلية والسومرية والإفريقية، والفرعونية واليابانية... وعلى حد معرفتي، فإنه أول من سعى، ضمن ما يُدعى بالأدب المغاربي المعبّر عنه بالفرنسية، هذا المسعى الجريء والمحرِّر، بعيدا عن المقولة المبتذلة للإستلاب الثقافي.

و«حلمه بكائن كوني» هو نداء موجه إلى العرب كي يتجاوزوا «الجهل بالتركيب الذي حققته حقبتهم الكلاسيكية». وهكذا يواصل المؤدب الطّموح العميق للجاحظ والتوحيدي والغزالي وابن رشد. إنه منبهر باللقاءات المتعددة اللامتوقعة، وباستعارة ملتقى الطرق، كما هو الأمر عندما يذكر «تلك العقدة الكونية التي تعرفت فيها عينه العربية على الجماليات الإفريقية في تمثال نَحَته نحّات روماني منفيّ، امتدادا لأسطورة إغريقية عريقة، كي يسمو بصورة فتاة روسية تُوفيت عن سن صغيرة، في أحد الأجزاء المغلقة لمدينة باريز التي تعج حركة».

نسيان اللعـبة

«في أحضان الآلهة نشأت»[12]. بإمكان هذا البيت الشعري الجميل لهولدرلين أن يصلح مدخلا لرواية محمد برادة، **لعبة النسيان**[13]. بإمكانه على الأقل أن يُجْمِل طفولة البطل، الهادي، الذي «عُرف عنه أنه كان طفلا مدللا، مشاكسا»، ربّته أم ودودة وخال شديد الحنان. اسم الهادي اسم ذو دلالة : فهو يهيئ من يحمله لأن يكون هاديا، ويبوئه الصدارة، ويجعل منه نبراسا ينير الطريق (إضافة إلى اقترابه من اسم المهدي، المنقذ المنتظر). لا يمكن أن نتصور البطل ولو للحظة حاملا لاسم أخيه، الطايع.

لا يلعب الأب دورا كبيرا في الرواية. فقد تُوفي والهادي ما زال صغير السن. إنه أب غائب، أصبح يُختزل فيما يقال في شأنه، فالطفل لا يعرفه إلا عن طريق ما يتناهى إلى سمعه من أقوال. وهو أيضا أب مجهول الاسم، فلا اسم له ولا لقب، وهذا أمر غريب، بل مقلق إلى حد ما. وأخيرا هو أب انحل إلى وظيفته البيولوجية. وعلى أية حال، فلا يأتي ذكره إلا في مناسبات قليلة، ولا أحد يظهر أنه يأسف عليه : «لا نخسر شيئا إذ نجهل الأب. يمكن أن نولد في غيبته، ويمكن أن نبتدع أبا ونطمئن إليه».

أب مهمل، مجهول، مبعد ومنسيّ، والحال أن هذا بالضبط هو ما يعطيه أهمية.

---

12. Im Arme der Götter wuchs ich gross

13. محمد برادة، **لعبة النسيان**، الرباط، دار الأمان، 1987.

أهمية الشخصية لا تقاس بعدد مرات ظهورها، فالتستّر الذي يحف ذكرها قد يكون ذا دلالة ويكشف عن أمور كثيرة. لابد أن نلاحظ أن الهادي قد دفن جميع أحبائه، أمّه وخاله والزوجة الأولى لخاله. إلا أنّه لم يدفن أباه، وما كان بإمكانه أن يفعل، لذا فإن ظل الأب استمر يطفو عائما متردّدا خجلان مكتئبا. إذا كان قد اتخذ صورة الطّيف هاته، فلأن موته مر مرور الكرام : فلا حكاية تكفّلت بوصفه، وتحويله إلى مشهد قار مهدئ.

إذا كان الأب لم يخلّف اسما (فأسماء أبنائه أسماء شخصية من غير لقب)، فإنه ترك ممتلكات هزيلة بإمكانها أن تعول الأسرة بالكاد. كما ترك وصية أصر فيها أن يواصل الهادي دروسه في جامعة القرويين. حاول إذن أن يتدخل في مستقبل ابنه. لقد كان هذا الإبن موْكولا لأن يصبح عالما، وحارسا للمعرفة القديمة، وبعبارة أخرى أن يغدو راويا، ناقلا للتراث (هذا هو نوع العلماء الذين كانت جامعة القرويين تسهر على تكوينهم في ذلك العهد). بيد أن وصية الأب لن يُعمل بها، ولن يَعمل الإبن (ولا حتى الأم) على إرضاء رغبة الأب. بل إنه سيغدو نقيض ما كان يُنتظر منه.

هاته القطيعة مع الماضي تجلت منذ الطفولة، بدءا من المظهر الجسدي، وبالضبط على مستوى الرأس، الرئيس (لنتذكر اسم البطل). عندما يترك الهادي شَعره يتكاثر، فإنه يحلق رأسه على الطريقة الأوروبية. إنه فعل نرجسي، وأسلوب افتتان، لكنه أيضا فعل تمرّد، وإثبات الفرد لذاته، وانكشاف للرأس في وسط لا يسمح إلا بالجمجمة الصلعاء. قبل أن يجددوا أجسادهم، عمل حداثيو ذلك العهد على إعادة النظر في رؤوسهم، مع مواصلتهم لحمل الجلباب الذي سينتهون بالتخلص منه، كشفوا عن الفريزي، فحرروا رؤوسهم من الرزة، ومن الطاقية والطربوش، ماعدا الطربوش «الوطني» الذي كان يلبس عنوة استنكارا لنفي السلطان الشرعي. قليلا فيما بعد ستنزع النساء اللثام ويحررن وجوههن.

للأب الميت بدائل متعددة في **لعبة النسيان**. هناك أولا معلم المدرسة، هذا الشخص، الذي يحمل «النظارات الطبية السميكة»، دلالة على «جولاته التفقدية التي لا تنقطع»، لا يلعب إلا دورا عرضيا، ولم تُخصص له إلا صفحة واحدة في الكتاب، ولكن علينا أن نكون هنا أيضا شديدي الانتباه، فهو رجل «وطني»، والجديد أنه يسمح للتلاميذ باللعب. بين هاتين النقطتين، هناك تناسق وانسجام : يظهر لنا أن تحرير البلاد ينبغي أن يسبقه في نظر هذا المعلم، تحرّر التلاميذ، وانعتاق أجسادهم. يتجلى انفتاح التلاميذ في

إقامة قمّطرات، على الطريقة الأوروبية، فهم لم يعودوا مثلما كانوا في المسيد، الكُتّاب القرآني التقليدي، حيث كانوا يجلسون على الأرض وعلى الحصير. لنلاحظ، إضافة إلى ذلك، أنهم يلعبون الكرة، مما يفترض فريقين، وتنافسا وصراعا، وهي طريقتهم في تقليد الكفاح من أجل الاستقلال ومحاكاته.

البديل الآخر للأب هو الطيب، الخال، وهو من الطيبة بحيث يتعذر اعتباره صورة للأب، فهو لا يتصف بالسمات التي تنسب للأب عادة، من حب للسيطرة وصرامة وتهديد بالعقاب. يتمتع بوجه أمومي ملحوظ، ويبدو بالأولى بديلا لأخته لَلا الغالية. لهذا فحين ترحل هاته الأخيرة للسكن في الرباط مع ابنتها وصهرها، فإن الهادي سيظل في البداية في فاس بالقرب من خاله... علينا أن ننتبه إلى العدد الهائل من الشخصيات النسوية التي تقطن الدار. بإمكان الهادي أن يتبنى هاته العبارات لابن حزم في **طوق الحمامة** : «ولقد شاهدت النساء وعلمت من أسرارهن ما لا يكاد يعلمه غيري، لاني ربيت في حجورهن، ونشأت بين أيديهن»[14].

لن تتبدل الأمور إلا في الرباط. حينئذ سيقتحم الهادي فترة عمره «التاريخية». بعد عالم النساء الأسطوري، يأتي عالم الرجال الواقعي. في هذه الفترة سيظهر الأب من جديد في شخص سي براهيم، الصهر (ربما وجب الوقوف بدقة عند الأصول الإبراهيمية لهذا الاسم)، الذي «أصبح [...] وسط سكان الدار، مرادفا للتمارة والمعقول والتقوى والجد والعمل المتواصل». وعلى أية حال، فإن سي براهيم رجل تضحية، مثله في ذلك مثل إبراهيم : وما يريد أن يضحي به سواء عند الهادي أم عند أخيه، هو جانب اللهو (وفي هذا يختلف عن المعلم). يتعين الآن نبذ اللعب. ومع ذلك فإن اللعب ظل يُمارس، ولكن خارجا، وفي السر، وقد اتخذ شكلا آخر : إنه لعب عنيف، صراع الدرب، وهو تمهيد للمظاهرات والمواجهات التي ستهز المدينة.

ليس من قبيل الصدفة إن كانت الرواية تُستهل وتُختتم بذكر الأم. فهي منبع الحياة، ولكنها أيضا مصدر الكتابة. نذكر الأمر القرآني : «اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الانسان من علق، اقرأ وربك الأكرم، الذي علم بالقلم، علم الانسان ما لم يعلم». تربط هاته الآيات الحمل بالقراءة والكتابة، تبدو نشأة الفرد في ترابط لا ينقطع مع نشأة النص وتكوينه.

14. ابن حزم، **طوق الحمامة**، تحقيق الطاهر أحمد مكي، القاهرة، دار المعارف، ص. 79.

في الرباط يأخذ الهادي في قراءة الروايات (في حين أنه في فاس لم يكن يعمل إلا على الاستماع إلى الحكايات). يقرأ كامل كيلاني، وطه حسين، وألفونس دودي. كما يشرع في الكتابة، أو على الأصح، يتمرّن عليها. فقد كلفته أمه أن يكاتب خاله. كانت تقول له : (هذا يذكرنا بالأمر القرآني : اقرأ). «اكتب رسالة إلى خالك لتبارك له في حلول هذا الشهر المعظم». هاهو على رغمه مؤهل لمكانة الكاتب الرسمي، الكاتب العمومي، كاتب العائلة. وهي مهمة عسيرة، حتى وإن كان يكتب ما تمليه عليه أمه، الأمية، التي تبين له محتوى الرسالة، ويتبقى عليه هو صياغتها. هي تتكلم، وهو يكتب. أكتب، باسم أمك التي ولدتك : كان الهادي ناقل الكلام، حامل - قلم أمه.

بماذا كانت تشير عليه ؟ ببعض الأسماء، أسماء أعضاء العائلة والمعارف : «ولا تنس أن تسلم على أحبابنا سكان الدار، كل واحد باسمه». وهكذا كانت الرسالة سردا مستوفيا لأسماء ؛ همّ الأم هو ألا ينسى أي اسم من الأسماء. أما همّ الهادي فأمر مخالف تمام الاختلاف : كان عليه أن يستذكر الكلمات التي أضاعها : «أكتب ويتلعثم القلم بين أصابعي. زادي من الكلمات لا يفي. [...] فأنا أدرك أن هناك كلمات مناسبة للمعنى، ولكنني أتعب عبثا في البحث عنها في ثنايا سجل الذاكرة الفتية». لم تكن العناية بالكلمات لتتميز عن الاهتمام بالمرسل إليه، وعن الانشغال بالذات، من حيث أن الكتابة هي أن يصبح المرء آخر : «وأعلم أن حبيبي وأهل الدار الكبيرة ينتظرون أن يقرأوا ما يجعلني متغيرا، ناضجا، بعد رحيلنا إلى هذه المدينة الشاطئية». وهكذا تفترض الكتابة مسافة بالنسبة لفضاء (الدار الكبيرة وأهلها)، وبالنسبة للذات (إحساس بالمنفى والفرقة)، كما بالنسبة لنوع من اللغة (الجاهزة المكرورة) : «أقرأ عليك ما كتبته فتلحين علي لأضيف : «نحن بخير ولا يخصنا إلا النظر في وجهكم العزيز»، وأعترض ثم أذعن».

الكاتب كائن نادر وثمين : «وصديقاتك الجديدات يهنئنك على ما كتبه ابنك النجيب». ينبغي أن نلاحظ أن التهاني تُوجّه إلى الأم (فهي التي تملي على أية حال). في العصر الجاهلي، كما يذكر ابن رشيق في **العمدة**، «كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعـر أتت القبائل فهنأتها».

أن تكتب رسالة، هو إذن تدوين لكلام الأم، لكنه كذلك شحن لكلامك الخاص، وتخزين له وإعداد وتهييء، كلام افتراضي، لم يتجرأ بعد على الإفصاح عن نفسه، فيبقى في حالة كمون وانتظار : «ما كتبته ينبش صورا أخرى ويشدني إلى ما لم تلامسه الكلمات:

الدار العتيقة والسطح والدرب، وبنات الجيران، ولالة ربيعة ترقص دوما في مخيلتي بعينيها اللوزيتين الضاحكتين».

حسب ما يرى الراوي فإن الرسالة «أكبر إمتحان» يواجهه. لكن، فيم تتلخص الرواية التي تشكل **لعبة النسيان** ؟ إنها «فيض»، وإسهاب في الأسماء، معظمها هي الأسماء نفسها التي كانت ترد في الرسائل التي يحررها الهادي تحت إملاء أمه. كانت كل رسالة صورة مرأوية عن الرواية... لقد كان الهادي روائيا من غير أن يعلم. وعلى أية حال فكل رسالة رواية قصيرة، وكل رواية رسالة مطولة. فمـا تكون **لعبة النسيان**، اللهم رسالة موجهة إلى الأم ؟ ولكن، إذا كانت الرسالة تكتب باسم الأم، فإن الرواية تكتب باسم الإبن. للا الغالية، التي مرنت الابن على الكتابة، هي منبع السرد. وهكذا فإن الهادي الذي رصده أبوه أن يكون **راويا**، سيغدو **روائيا**، حسب رغبة أمه التي لم يُفصَح عنها.

في صفحة للعـروي

يرشدنا عبد الله العروي نفسه إلى طريقة لقراءة كتابه **السنّة والإصلاح**[15]، حين يشير، منذ البداية، إلى أسرة من المؤلفات يحس أنه ينتسب إليها. فمن ناحية، هناك كتب (لنقل إنها أوروبية) : **إعترافات** أوغسطين، **خواطر** باسكال، **مراجعات** روسو... ومن ناحية أخرى كتب عربيـة : **المنقـذ من الضلال** للغزالـي، **حي بن يقظان** لابن طفيـل، **فصـل المقـال** لابن رشد... وقد نضيف إليها، بالرغم من عدم وجوده ضمن القائمة، **شفاء السائل** لابن خلدون، من حيث إن عبد الله العروي يتخيل في كتابه «مراسَلة مع امرأة مهاجرة تود استرجاع أصولها[16]»، فتُطلعه على قلقها على مستقبل ابنها وتطلب منه ردّا على الأسئلة التي تراودها. يأتي كتاب **السنّة والإصلاح** إذن جوابا عن سؤال : «في هذا الإطار أستطيع، أيتها المسائلة الكريمة، أن أجيب على ما سألتني عنه وفي حدود الشروط التي رسمتها. الإجابة يسيرة في حقك، إذ لست عربية الأصل، لا تتكلمين اللغة ولا تخضعين لأحكام الشرع، همّك الأول الهوية والانتماء، صفاء القلب وراحة الضمير».

نقول من باب التمهيد إن الكتابة تحت الطلب تدخل ضمن تقليد تاريخي عريق. نادرة هي الكتب التي لم تكن قديما تقدّم نفسها كجواب على طلب أو رغبة تصدر عن

15. عبد الله العروي، **السنة والإصلاح**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـــ بيروت، 2008.

16. أنظر غلاف الطبعة الفرنسية.

شخص ذي مكانة (**مقامات** الحريري)، أو صديق (**طوق الحمامة** لابن حزم)، أو هاتف في المنام (**مقامات** الزمخشري)[17]. في معظم الأحوال، لا يتعدّى الأمر أسلوبا لتصدير الكتب، أو نهجا لسنّة متبعة، شأن النسيب في مطلع القصيدة. ومن نافلة القول الإشارة إلى أن لكل مؤلِف طريقة خاصة في توظيفه.

وعلى سبيل المثال، ها هي افتتاحية **حي بن يقظان** : «سألت أيها الأخ الكريم، الصفي الحميم [...] أن أبث إليك ما أمكنني بثه من أسرار الحكمة المشرقية».

وها هي بداية **السّنة والإصلاح** : «مرت علي شهور، وأنا أبحث عن وسيلة سهلة وواضحة أرتّب بها أفكاري. هل أفعل ذلك في شكل اعترافات أم عقيدة أم حوار أم عرض مسلسل ؟ أرى يوما محاسن هذا الأسلوب أو ذاك، وفي اليوم التالي تتضح لي نواقصه. فجاءت رسالتك لتضع حدا للتردد».

فرق شاسع بين الاستهلالين : إبن طفيل يخاطب رجلا ذكرا، بينما يتواصل العروي مع متلقية أنثى[18]. ثم إن ابن طفيل لا يذكر شيئا عن مخاطَبه، اللهم اهتمامه بفلسفة ابن سينا. كما أنه لا يكاد يشير إليه خارج الافتتاحية والخاتمة، بينما تظهر مخاطَبة العروي مرات عديدة، فتتحدد صورتها شيئا فشيئا. فضلا عن الأوصاف الأربعة التي ذكرناها، هاهي ثمانية أخرى : «إنك امرأة، والدتك سيدة أجنبية، تلقيت تعليما علمانيا صرفا، لغتك الإنجليزية، تخصصك البيولوجيا البحرية، مطلّقة من رجل شرقي حسب تعريفك له، تعيشين في محيط جد مختلط، لك ولد يقارب التاسعة تحبينه كثيرا وتشفقين على مستقبله». إنها في المجمل اثنا عشر وصفا لا يتم ذكرها، كما هو واضح، مجانا : يمكننا أن نقرأها كخلاصة أو إعلان عن المسائل التي يطرقها الكتاب.

يلبّي الكاتِب إذن رغبة، ومع ذلك، فهو يؤكد أنه كان يود منذ وقت بعيد، ترتيب

17. يتعلق الأمر بإطار سردي يذكرنا بمؤلف آخر للعروي، **أوراق**، الذي يستهل بالإشارة إلى مخطوط يقوم السارد بترتيبه والتعليق عليه. أسلوب العثور على مخطوط له هو أيضا تاريخ. نلفيه في **ضون كيخوطي**، وفي **آلام فرتر**، وفي **مخطوط عثر عليه في قارورة**، وفي **مخطوط عثر عليه في سرقسطة**... لنذكر في النهاية أن أسلوب الكتابة تحت الطلب قد استعمل حديثا من طرف عبد الله العروي في كتابه **من ديوان السياسة**.

18. كانت الكتب القديمة تتوجه أساسا إلى الذكور. صحيح أنه يمكن أن يقال بأن نساء قد أوحين، في مناسبة ما، تأليف كتاب. ربما حصل هذا، إلا أنه، على حد اطلاعنا، لم يصرح بذلك بصفة واضحة في افتتاحية كتاب.

أفكاره بتأليف كتاب، إلا أنه كان يتردد في الشكل الذي سيعطيه إياه، وفي النّوع الأدبي الذي سيدرجه فيه، واسم السلالة التي سينسبه إليها. لنذكر بأنه كان أمام أربعة اختيارات: إعترافات، عقيدة، حوار، عرض مسلسل. رسالة المخاطَبة ستحسم الأمر : سيكون الكتاب رسالة، وهي شكل مفتوح يمكنه أن يضم الأشكال الأربعة الأخرى.

تفترض الرسالة مخاطَبا رفيع المستوى، وأذنا متنبّهة، وفي الحال التي أمامنا، أذنا نقدية. يحمل الفصل الأول في طبعته الفرنسية عنوانا ذا دلالة : «من يسأل ؟»، موضّحا عدم يقينية الأدوار وقابليتها للتبديل. لا تكتفي المحاورة بالإصغاء، كما هو حال الصديق الحميم في **حي بن يقظان**، بل تناقش، وتعارض وتُملي الشروط : «لا تحاول أبدا إقناعي بأن العلم سراب، الديمقراطية مهزلة، والمرأة أخت الشيطان. في هذه الموضوعات الثلاثة، لا أقبل أي نقاش».

لا تختلف حكايتها العائلية، من بعض الأوجه، عن قصة حي بن يقظان. فكلاهما منفي. ثم أمِن الصّدفة أن السائلة، المتخصصة في البيولوجيا البحرية، تقضي «نصف السنة على ظهر سفينة مختبر تجري فحوصا وتجارب دقيقة في عمق جنوب المحيط الهادي» ؟ السفينة وسط المحيط صورة للجزيرة التي قذفت الأمواج حيّا إليها... شيء من السر يحيط بأصول الشخصيتين. حي لم يعرف لا اسم أمه، ولا إسم أبيه. وليست المخاطبَة بأحسن حظّا : تظل «أمها الأجنبية» في منطقة الظل، في حين أن أباها، الذي هـو «شرقي» من دون شك (مثل الزوج الذي انفصلت عنه)، هو أب مجهول أو يكاد.

ومع ذلك ظلّت وفيةً لإيمانها ولإسمها : «أتصور سيدتي الكريمة من مبادرتك، أنك اخترت، عكس ما توقّعه الآخرون، الوفاء لعقيدة والدك الذي لم تَرِثي عنه إلا الاسم وكان من حقك التبرّؤ منه كلية». لقد احتفظَت باسم الأب[19]، في الوقت الذي كان بإمكانها أن تختار غيره، كاسم الأم على سبيل المثال، ثم إنها «أورثته» لابنها. هاهي مسألة «الجنس» تطرح من جديد عن طريق مختلف أشكاله : صهر، مولد، تكوين، جيل... ليس الإسم بالأمر البديهي، شأنه شأن العقيدة، يتعيّن إذن تبريره عاجلا أم آجلا،

19. ينبغي أن نذكر أن حيّا يحمل اسم أبيه يقظان الذي لم يَسمع به قط. لكن من الغريب أنه سيظل يجهل هويته، هو الذي هُجر منذ ميلاده. نحن إذن أمام قصة لا يَعرف اسم بطلها إلا الكاتب والقارئ. لنلاحظ كذلك أن المراسلة لا تحمل اسما بعينه في **السنة والإصلاح**، وهكذا تطرح في الكتاب قضية الإسم، إلا أن ذكره غير وارد.

خصوصا عندما يصدر عن قرار شخصي : «لهذا الاختيار دلالة وله توابع. حتى تؤكّدي هذه الدلالة، بالنسبة لك اليوم وغدا بالنسبة لابنك، لماذا لا تقومين أنت بالتجربة التي مُنعتُ من القيام بها في جبال الألب ؟».

كان الكاتب ينوي إنجاز مشروع : «[...] أن أذهب ومعي كتاب واحد، وأعكف على تأمله طوال ستة أشهر». كان ينوي الذهاب إلى «قصر منعزل» في جبال الألب الايطالية، حيث تستدعي مؤسسة أمريكية باحثين، وتؤمّن لهم أسباب التقدم في عملهم. أما الكتاب موضع التأمل فهو القرآن.

النفي، والانتقال إلى قصر جبال الألب، إن هي إلا ترجمة واضحة للسفينة، والجزيرة (لا ننسى أن عنوان إحدى روايات العروي هو **الغربة**). بما أن الاقتراح قد رفض، والمشروع لم يُقبل، فان الكاتب سينجز المؤَلَّف الذي كان يحلم به، وسيقوم بذلك بنوع من التفويض : «عوض أن تطالعي للمرة العاشرة مؤلفات ستيفنسن وهرمان ملفيل، لماذا لا تستبدلينها بكتابنا العزيز ؟» وفي النهاية سيُكتَب الكتَاب بيدين، باشتراك مع المراسلة العزيزة. ألا تعلمنا قصة حي بن يقظان أننا لا نكون قط وحيدين في جزيرة خالية ؟

الساحـــــر

يخلق أحمد الصفريوي في مجموعته القصصية **سبحة العنبر**[20] جوّا صوفيا ابتداء من العنوان. فنحن لا نميّز فيها، شأنها شأن روايته **صندوق العجائب**، أي انفصال بين العالم الأرضي والعالم السماوي : فشخوصه تخاطب الله ـ الذي ما نفتأ نتلمس حضوره ـ بشكل مألوف وطبيعي.

أسباب متعدّدة يمكن أن تُساق لتفسير السحر الذي ينبعث من نصوص الصفريوي. ينبغي أن نذكر في البداية، أنه في **الصندوق**، ولكن أيضا جزئيا في **السّبحة**، يقدِم العالم كما يراه طفل بالنسبة إليه كل كائن، وكل مشهد، وكل حدث، حتى وإن كان مبتذلا، مبعث دهشة. يتمكن الصفريوي من أن ينقل ـ وليس هذا بالأمر اليسير ـ نضارة نظرة الطفل، وبراءته التي تحوّل الواقع، فتبني انطلاقا من أشياء تافهة عالما من الخوارق.

مجمل القول إنه يتقن رواية الحكايات. يقول أحد ساردي **السبحة** متعجبا : «ما عساني أحكي لك ؟ أعرف كثيرا من المغامرات العجيبة ! سأظل أحكي أياما، سأظل أحكي ليالي دون أن أتعب ذاكرتي». مضى زمن ليس بالبعيد لم يكن يُنظر فيه إلى رواية الحكايات بعين الرضا. ومما له دلالة أن احتقار عقدة الرواية المحبوكة كان يلتقي مع ذاك الذي كانت مدرسة الحوليات تضمره للتاريخ الحدثي. من حسن الحظ أن لا أحد اليوم

---

20. بالفرنسية، 1949.

يخجل من الجهر بمحبة قراءة الحكايات الجميلة. لكن ما هي الحكاية الجميلة ؟ سمعت الصفريوي مرة يقول إن الكاتب المغاربي موهوب على الحكاية أكثر من الرواية. إسنادا لقولته نبه إلى غياب الرواية في التقليد الأدبي المغاربي، في حين أن الحكاية تحتل مركزا أساسيا. ومهما كان الأمر، فهو قد أدرك الفائدة التي يمكن أن يجنيها من ذلك. فأعماله تتجذر بعمق في التقليد الحكائي للبلد، إلا أنني أعتقد أنه يمكن أن نكشف فيها كذلك عن مشاهد ومواقف وسمات تذكّر **بألف ليلة وليلة**.

لننظر، على سبيل المثال، إلى الأقصوصة المعنونة بـ «الباب المزخرف». يتعلق الأمر بطفل يتيه في أزقة فاس، ويتوقف عند باب : «تُفتح الدار، ويخرج حمالان يحملان «ميدات» مغطاة بغطاء من الحلفاء. يتقدمهما عبد. تَعقبت خطاه. فما علي أن أفعل أحسن من ذلك ؟ غير بعيد عن الدار، فتح العبد بابا من مصراعين، وغاب في الرّواق مصحوبا بالحمالين [...] فُتح الباب، وظهر العبد، ونظر إلي نظرة ملؤها الغضب، وصاح بهاته الكلمة البسيطة : سِر». طرد الطفل الذي اكتفى في غذائه بقطعة من الخبز مدهونة زبدة، ولن يشارك في الحفل. مشهد يذكرني بحادث من قصة السّندباد البحري : يقف حمال منهكا بالقرب من منزل كبير ويتبيّن بداخله عبيدا يسيرون جيئة وذهابا، كانت رائحة الأطعمة الجيّدة تصل إليه، وكذا صوت موسيقى عذبة. كان مستبعدا عن الملذات، يشعر بالشقاء... كلمة حمّال التى تُكرّر مرتين في نص الصفريوي هي التي أحالتني على هاته الحكاية من الليالي[21]. تشابه المواقف يبهر الأعين : في الحالتين تجد شخصية معوزة نفسَها على عتبة دار موسرة. إلا أن الحكايتين تختلفان فيما بعد : يُستقبل الحمّال بترحاب كبير في بيت السندباد، في حين أن الطفل يُطرد مخزيا. ومع ذلك فهو لا يفقد الأمل في أن يقتحم الباب ذات يوم : «سأذهب، لكن من غير أن أنسى أن أحمل قصري في أعماقي، داخل علبة منسوجة بخيوط لحمي. وكل يوم سأذهب لأجلس أمام الباب المزخرف، الذي لابد أن ينفتح». وهكذا فهو يستبطن الدار التي امتنعت عن استضافته، وسيحملها يوما بعد يوم، ليغدو حمّالا على طريقته. سيعود ليجلس أمام الباب، اقتداء بحمّال **الليالي**، الذي يقصد بيت السّندباد كل يوم حيث يستضاف بِحفاوة.

نلاحظ في حكايات الصفريوي بصفة عامة ثراء خياليا يخص العتَبة، بما يواكبها من تنويعات ومعان ثانية : مدخل الدار، بداية، نهاية، حد، فصل، غموض، رغبة وتخوف،

21. يمكن أيضا أن ينصرف ذهننا إلى حكاية الحمال والبنات.

تمرّن، انتقال من حال إلى حال، من الطفولة إلى سن النضج على سبيل المثال. وهكذا، عند رجوعه إلى بيته، يتوقف الطفل عند المدخل، ويصيح متوجّها نحو النساء : «ديرو الطريق، أنا دايز». ليس عليه أن ينطق بهذه العبارة، اعتبارا لسنّه، لكنه يريد أن يعتبر أكبر سنا، خصوصا وأنه واقع في حب امرأة، عائشة، ويطمح في تمرّن جنسي معها. نتذكر أنه لا ييأس من أن يرى باب القصر وقد فُتح...

صيغة أخرى لتجربة العتبة نجدها في أقصوصة «المغارة» : هَجَر رجل ذويه ولجأ إلى مغارة، إلا أنه عندما هَم بفراقها، بعد أن وجدها «مبالِغة في حسن الإستضافة»[22]، لاح له خارجا سرب من الكلاب في انتظاره لتقتات من لحمه. لذا يظل عند العتبة، وينتهي النص بهذه المواجهة بين رجل وسرب من الكلاب الشرسة. إنها حكاية متفرّدة، بله غريبة، اعتبارا أننا لا ندرك مغزاها للوهلة الأولى. تأويلات مختلفة ممكنة، إلا أن الكاتب لا يقدّم أيا منها، وبذلك يعلن تحديا لقارئه : عليك أنت أن تُؤوِّل (لن أمتنع هنا عن الانصراف بذهني، بكيفية قد تكون مبالغة بعض الشيء، إلى أقصوصة **أمام القانون** لكافكا). يجد القارئ نفسه والحالة هذه أمام عتبة، لا عتبة مغارة بالمعنى الحقيقي، وإنما عتبة دلالة لا يستطيع تبيُّنها. هاهو بدوره أمام باب موصدة، لا يأخذه اليأس في أن يراها مفتوحة منفرجة...

الحنان الذي يطبع أقصوصات **السبحة**، والنغمة التنبؤية والنَّفَس الكوني الذي يخترقها، كل ذلك يجعل منها بحق قصائد نثرية. لا أمتلك نفسي من ذكر هذا المقطع الذي يتناول القطة مسعودة : «كان الطعام شهيّا، يتكون من كسكس لذيذ مسقي بقداح كبيرة من الحليب. أخلت مسعودة الطاولة من الفتات، ونظفت قعر القِداح بلسانها الوردي. كانت قطتنا مسعودة في حاجة إلى أن تتغذى كثيرا. منذ مساء أمس وهي تتلذذ بأفراح الأمومة. كانت فخورة بذريتها، فخورة ومنشغلة مثل أم. غادرتنا لكي تلتحق بصغارها، وشنباتها مبيضتان حليبا». وها هو مقطع آخر يصف لحظة سعادة عابرة (يتوفّق الصفريوي في أن يصالح القارئ مع الحياة) : «كان ثلج عطر يغطي الأشجار، ويتساقط على أكتافنا، وينتشر على الأرض. كانت الطيور تمر مسرعة. بعضها يحمل في منقاره قشات من الصوف، وحزما صغيرة من التبن، وكانت أخرى تهز حشرة بشعة تحرك زوائدها المتعددة. فوق رؤوسنا كان زوج من العصافير منهمكا حول عشه. هاته مشاهد

22. من المعروف أن للمغارة رمزية متعددة : ثدي الأم، حمى، ملجأ، حميمية...

معتادة، وهي موضوعات مألوفة لكثير من الأغاني. ممكن كل ذلك ! ولكن من المهم تسجيل هذا الجو من الثقة الذي كان يخيّم على الأرض، وهذا الهناء الذي يغلف كل شيء. كانت الأرض على ما يرام».

أمام مثل هذا النصّ،أجدني مضطرا إلى الإنقطاع عن القراءة كي أسمح لذهني بأن يتشرّب الكلمات، والصّور التي يتلقاها. بعبارة أخرى، أقرأ الصفريوي «رافعا الرأس». العبارة لرولان بارط الذي يرى أننا إذا كنا نقرأ على هذا النحو، فليس ذلك «لعدم اهتمام من جانبنا، وإنما على العكس، تدفقا للأفكار والإثارات والتداعيات»[23].

23. حفيف اللغة، ص. 33 (بالفرنسية).

المراجع[24]

Asin Palacios (Miguel), *La Escatologia musulmana en La Divina Comedia*, Madrid, 1919.

Barthes (Roland), *Mythologies*, Paris, Seuil, coll.. "Points", 1957.

Le Bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984.

Berman (Antoine), *L'Epreuve de l'étranger, Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 106.

Bouvard (Michel), *Transparences, Demnati*, Tourcoing, Presses de l'Imprimerie Portaprint, 2000.

Cervantès (Miguel de), *Don Quijote de la Mancha*, Valencia, Editorial Alfredo Ortells, 2001.

Don Quichotte, traduction française par Aline Schulman, Paris, Seuil, 1997.

Césaire (Aimé), *Nègre je suis, nègre je resterai*, Paris, Albin Michel, 2005.

Chatt (Abdelkader), *Mosaïques ternies*, publié en 1932; réédité chez Wallada.

Christie (Agatha), *Drame en trois actes*, Librairie des Champs - Elysées, 1992 (titre original : Three Acts Tragedy, 1934).

Le Meurtre de Roger Ackroyd, Librairue des Champs - Elysées, 1992 (titre original : The Murder of Roger Ackroyd, 1926).

Cioran, *Exercices d'admiration*, Paris, Gallimard, 1986.

24. الإحالة على المراجع العربية في الهوامش.

Aveux et anathèmes, Paris, Gallimard, 1987.

Derrida (Jacques), *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

Eichendorff (Joseph von), *Scènes de la vie d'un propre à rien*, traduit de l'allemand par Madeleine Laval et Robert Sctrick, Paris, Phébus, 1990.

El Maleh (Edmond), *Mille ans, un jour*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1986.

Lettres à moi-même, Casablanca, Le Fennec, 2010.

Gutas (Dimitri), *Pensée grecque, culture arabe*, traduit de l'anglais par Abdesselam Cheddadi, Paris, Aubier, 2005.

Jacquemond (Richard), *Entre scribes et écrivains, le champ littéraire dans l'Egypte contemporaine*, Sindbad - Actes Sud, 2003.

Jay (Salim), *Dictionnaire des écrivains marocains*, Casablanca, Eddif, 2005.

Kafka (Franz), *Récits, romans, journaux*, Librairie Générale Franáaise, La Pochothèque, 2000.

Khatibi (Abdelkebir), *La Mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971.

Amour bilingue, Montpellier, Fata Morgana, 1983; réédité chez Eddif, 1992.

Le scribe et son ombre, Paris, La Différence, 2008.

Kundera (Milan), *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005.

Lahjomri (Abdeljalil), *Le Maroc des heures françaises*, Rabat, Marsam et Stouky, 1999; initialement publié en 1973 par la SNED à Alger sous le titre : *L'Image du Maroc dans la littérature française de Loti à Montherlant*.

Laroui (Abdallah), *Tradition et réforme*, Casablanca, Ed. Centre Culturel Arabe, 2009.

Laroui (Fouad), *Le Drame linguistique marocain*, Casablanca, Ed. Le Fennec, 2011.

Le Breton (David), *Des visages*, Paris, Métaillé, 1992.

Maurice (Barthélemy), *Les Deux Greffiers*, dans Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, édition présentée et établie par Claudine Gothot - Mersch, Paris, Gallimard, 1979.

Mauss (Marcel), *Sociologie et anthropologie*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1950.

Nothomb (Amélie), *Stupeur et tremblements*, Paris, Albin Michel, 1999.

Renan (Ernest), *Averroès et l'averroïsme*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997.

Sefrioui (Ahmed), *Le Chapelet d'ambre*, Paris, Seuil, 1949.

La Boîte à merveilles, Paris, Seuil, 1954.

Schlegel (Friedrich), *Fragments de l'Athenaeum*, dans Philippe Lacoue - Labarthe et Jean - Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

Simenon (Georges), *Les Clients d'Avrenos*, in *Romans du monde*, t. I, Omnibus, 2010.

Stead (Evanghelia), *Seconde Odyssée, Ulysse de Tennyson à Borges*, Grenoble, Ed. Jérôme Millon, 2009.

بحبر خفي

(2015)

إلى إلياس

«أكثرُ الكتب إفادة هي تلك التي ينجز القراء أنفسهم نصفها».
فولتير

«في إتقان الكتابة نوع من اللاأخلاقية».
فلوبير

استهـلال

باستخدام الحبر الخفي، تصير الكتابة غير مرئية، فلا تظهر إلا عبر وسيلة من الوسائل، كأن تُعرَض على مصدر حرارة، أو تُعالج بحيلة كيميائية. غني عن القول إن للعملية هذه ارتباطا بالإضمار والتكتم، وغالبا ما يكون الغرض منها إقصاء قارئ غير مرغوب فيه واتقاء الرقابة والتلصص، لا سيما حين ينطوي الأمر على مسألة حياة أو موت. يُخفي بياضُ الصفحة الناصع الحبرَ المرسوم عليها، فيغدو الامتلاءُ حينئذ فراغا والوجودُ عدما. يترتب عن هذا أن القراءة تقتضي القدرةَ على رؤية شيء، هذا إن افترضنا أن هناك ما يُرى.

من أجل فاصلة

جاء في **أخلاق الوزيرين** لأبي حيّان التوحيدي ما يلي : «خرج ابن عَبّاد من عندنا، يعني الرَّي، متوجها إلى إصفهان ومنزله ورامين، فجاوزها إلى قرية غامرة على ماء ملح، لا لشيء إلا ليكتب إلينا : كِتابي هذا من النوبهار، يومَ السبت نصفَ النهار».

غيّر الصاحب بن عباد مقصد توجهه وآثر أن يتكبّد مشقات جمة في بلاد كريهة، لا لشيء إلا لمناسبة كلمة «النوبهار» لكلمة «النهار». مدد طريقه جريا وراء لفظة غريبة، ابتعد عن هدفه اقترابا من هدف أسمى : مناسبة السجع. من الناس من يموت من أجل فكرة أو عقيدة، أما هو، وكما يؤكد التوحيدي بخبث، فإنه لن يستنكف إطلاقا من استعمال سجعة من السجعات، حتى ولو أدى الأمر أن «تَنحلَّ بموقعها عُروة المُلك، ويضطرب بها حبلُ الدولة، ويُحتاج من أجلها إلى غُرم ثقيل وكلفَة صعبة وتجشّم أمور ورُكوب أهوال».

أورد التوحيدي هذه الحكاية في معرض السخرية والتهكم، ولربما اختلقها كراهية للصاحب وشماتة به – نعلم ولَعَه بإضافة الكلام إلى غير أهله وإلى من لم يتلفظوا به قط. إلا أنها، وعلى الرغم من طابعها الكاريكاتوري، تحيل إلى فعل الكتابة الأدبية، أو بالأحرى إلى صنف منها. فمن المؤلفين من يرى أن شرفه رهين بجزئيات وتفاصيل إنشائية، بل بفاصلة ! غوستاف فلوبير لم يتورع أن يقول : «بالنسبة لي، أجملُ امرأة في العالم لا تساوي فاصلة موضوعة في محلّها».

يذكّرني تحول الصاحب بن عباد عن مقصده من أجل أن يستقيم له السجع، بمقطع من رواية **التربية العاطفية** لفلوبير، وبالضبط بمستهلها الذي يصف سفر فِرِيدِرِيك مُورُو من باريس إلى نُوجَان، مسقط رأسه. لم يستقل البطل الشاب عربة برية سريعة وإنما فضل السفر على متن سفينة، أي أنه عِوض الطريق القصير، اختار الطريق الأطول عبر منعرجات نهر السّين ومنعطفاته. والمثير أننا نلحظ الموضوعة نفسها في نهاية الرواية، حيث يتجاذب فريدريك أطراف الحديث مع دِيلُورِيِي، صديق العمر : في سياق إحباطهما وانهيار أوهامهما، يقوم كلاهما بتفسير فشله وفشل جيله، فيقول ديلوريي («الذي اشتهى السلطة») إن إخفاقه ربما كان نتيجة «مبالغة في الاستقامة»، بينما يعزو فريدريك خيبته في سائر أحواله إلى «انعدام الخط المستقيم».

وهنا لا مفر من طرح سؤال : هل يعن لأديب أن يستنكر قولة فلوبير عن الفاصلة ؟ هل يجرؤ حتى أن يدعي أن فيها مبالغة ؟ يبدو لي أنه إن فعل، سيحكم على نفسه بالخروج توا من دائرة الأدب. وما تجدر ملاحظته أنه حتى لو استهزأ بالصاحب بن عباد وازدراه، فإنه - إذا أدخلنا المقارنة في اعتبارنا - لن يسمح لنفسه بالسخرية من صاحب **مَدام بُوفاري**، بل سيستحسن قوله ويثني عليه (ولَعَمرُكَ ما أدري وإن كنتُ دارِيا، كما يقول الشاعر، دواعيَ التمييز بين المؤلِّفين).

في معنى مماثل كتب شيوران في **قياسات المرارة** : «لم نعد نريد أن نتحمل ثقل «الحقائق»، ولا أن ننخدع بها أو نتواطأ معها. إنني أحلم بعالم قد نقبل فيه الموت من أجل فاصلة». ويضيف : «لا أسلوب مع غياب الشك وسيادة اليقين : إن الحرص على جمال اللفظ وقْف على الذين ليس بمقدورهم أن يركنوا إلى اعتقاد راسخ. ففي غياب سند متين، لا يتبقى لهم إلا التشبث بالكلمات، - أشباه واقع ؛ أما الآخرون، الواثقون بقناعاتهم، فإنهم يستَخِفّون بمظهر الكلمات وينعمون براحة الارتجال». من جهة، يقين راسخ واقتناع مؤكد واحتقار للفظ، ومن جهة أخرى، ارتياب مزمن وتردد دائم. من جهة، ارتجال قد لا يخلو من كبرياء وغطرسة، ومن جهة، عمل مضن بحثا عن موقع ملائم لفاصلة من الفواصل. أن تفقد لذة النوم بسبب فاصلة : هوس مرضي بالشكل ؟ أم عجرفة من نوع آخر ؟ سؤال قديم قِدَمَ الأدب. فهل هناك أدب لا يخضع لإكراهات طوعية وقسرية في آن ؟ ألا يشكل لزوم ما لا يلزم، حسب تعبير ضرير المعرة، تعريفا للأدب ؟ وإلا، فأي تعريف سيتبقى لنا يا ترى ؟

الحبيب الأول

أستاذة فرنسية، تهتم بالأدب العربي وتقرأه «في النص» : سألتني ذات يوم عن ثلاثة شعراء يرد ذكرهم كثيرا في كتب النقد القديم. لم تستطع أن تحدد من هم لأنها لم تعثر على أسمائهم في تواريخ الأدب العربي التي اطلعت عليها أو كانت في متناولها.

الأول هو أبو الطيب. من هو أبو الطيب ؟ قلت لها بشيء من الخجل إنه المتنبي. فوجئَت بجوابي وبدا عليها شعور بالخيبة : أهذا كل ما في الأمر ؟ ثم أردفت : ومن هو أبو عُبادة ؟ لم أكن أعرف من هو، فأحسست بالانشراح لأنني صرت حينئذ في مستواها. لكنها أضافت : ومن هو أبِيب ؟ فهمت بعد لحظة أنها تقصد حبيب، فكرت قليلا ثم قلت لها وقد عاودني الخجل إنه أبو تمام. اندهَشَت مرة أخرى وكادت تقول شيئا ثم توقفت؛ لا يخامرني شك فيما كان يدور بخلدها : لِم هذا اللف والدوران ؟ أيُعقل أن يقول ناقد فرنسي : شارل، أو ستيفان، أو أرثور، وهو يقصد بودلير، ومالارمي، ورامبو ؟

لم أستظهر مع الأسف الشديد إلا النزر القليل من الشعر، ما تعلمته في المدرسة. وأعتقد أن الظاهرة عامة، فلا نحفظ عادة إلا أبياتا قليلة لهذا الشاعر أو ذاك، أبياتا رائجة، سائرة وشائعة، تختزل قَدَر الشاعر وتحدد صورته في الدنيا ؛ بل وحتى في الآخرة، إذا ما اعتمدنا على ما ورد في **رسالة الغفران** لأبي العلاء المعري عن مصير الشعراء بعد البعث والنشور. حياة من القريض، ولا يطفو منها على السطح إلا بيت واحد

أو بيتان...

حفظنا في المدرسة قصيدة فتح عَمُّورية. قطعة حماسية، ولعل ما حدا بمعلمينا إلى إدراجها في المقرر أنها تصف انتصارنا على «الآخر». ثم نسيتها مع المدة ولم يبق في ذاكرتي منها إلا البيت الأول :

السيف أصدقُ إنباء من الكتب   في حَدّه الحَدّ بين الجِدّ واللعبِ

شاءت الصدف فيما بعد أن أقرأ **الموازنة بين الطائيين** للآمدي (وبالمناسبة فأبو عُبادة هو البحتري)، كما اطلعت على **أسرار البلاغة** للجرجاني، وفيه عثرت، ضمن حديثه عن التمثيل، على بيتي أبي تمام :

نَقّل فؤادَك حيث شئت من الهوى   ما الحب إلا للحبيب الأولِ

كم مَنزِل في الأرض يألَفُه الفتى   وحَنينُهُ أبدا لأوَّلِ منزلِ

كثيرا ما ذكرت هذين البيتين في كتاباتي. جعلت منهما في بعض المناسبات رمزا للترجمة، لتنقل النص من لغة إلى لغة، وشعارا لحنينه للغة الأصلية. وفي كل مرة كان ينتابني شعور مبهم بأن البيتين يشيران إلى دلالة تأبى إلا أن تفلت مني.

لنحاول، بخَفَر واحتشام، الاقتراب منها. ينقل الفتى قلبه من حبيب إلى حبيب ويرحل من منزل إلى منزل. دَيدَنُه التقلب في الأرض وفي الهوى، لكنه يظل مرتبطا بالحبيب الأول وبالمنزل الأول. مسافة شاسعة تفصله عنهما، في الفضاء وفي الزمن. انتهى أمر الحبيب الأول، كما انتهى أمر المنزل الأول، ولا رجاء للعودة والإياب، بل ربما ليست لدى الفتى رغبة واضحة في الرجوع إلى الحبيب الأول والمنزل الأول. العودة، على كل حال، مستحيلة، وفي تعذرها يكمن سر حنينه الجارف إلى الماضي.

ألهذا المعنى ذهب أبو تمام ؟ كيف لي أن أتأكد من ذلك ؟ هذا في حالة ما إذا افترضنا أن مسألة التأكد واردة هنا، وهو شيء لا أومن به ؛ فهل حقا أتوق إلى جواب نهائي يُزيح اللّبس ويُثلِج الصدر ؟ أليس عدم اليقين هو ما يضفي على بيتي أبي تمام رونقهما وبهاءهما ؟

ماذا بقي لي وقد يئست من العثور على معنى قطعي جازم ؟ أن أتنقل بين المعاني كما يتنقل الفتى في مسلسل الأحباب والديار. مع فارق مهم : لا يوجد معنى أول أهفو

إليه وأحن ؛ تظل شتى الاحتمالات بالنسبة لي واردة ؛ وإن كان لا بد من أن يدركني بعض الحنين، فليس إلى ماضي المعنى، وإنما إلى مستقبله، إلى ما قد يأتي أو لا يأتي. وفي فلتة من فلتات الدهر فد تظهر المفاجأة، أو ما قد يبدو لي مفاجأة.

تُرى من هو الحبيب الأول ؟ أهي الأم، ربة البيت والمنزل، المنبع الحق ؟ ربما، لكن تفكيري يأخذ وجهة أخرى. فمن يدري، لعل أبا تمام لم يقصد والدته في شعره، وإنما قصد نفسه. أليس اسمه حبيب ؟ كيف نسيت اسمه الذي أذهل الأستاذة الفرنسية ؟ أليس اسمُه ومُسمّاه موضوعَ شغفه الأول ومدارَ شعره ؟ ألا تبدو النرجسية والحالة هذه أصلا للحب والهيام، أصلا للشعر ؟

الأصل أسطورة، أليس كذلك ؟ والأوائل أسطورة الأساطير. لنفكر لحظة ولنتساءل مرة أخرى : إلى أي حبيب أول، إلى أي منزل أول يومئ أبو تمام وهو يصوغ بيتيه ؟

ألا يشير الى الإبتداء بإطلاق، إلى أول من جمع بين الحبيب والمنزل، إلى امرئ القيس، صاحب البيت الأول، والمعلقة الأولى، معدن الشعر وأصله ؟

قِـفا نَبْكِ من ذكرى حبيب ومنزل بسِقْطِ اللِّوى بين الدّخُولِ فَحَومَلِ

العُكّـاز

بدأ شيُوران الكتابة باللغة الرومانية، ثم انتقل إلى الفرنسية حين هاجر واستقر في باريس. لربما كان يفكر، من بين أشياء أخرى، في تجربته حين قال : «استبدال اللغة، بالنسبة للكاتب، هو بمثابة كتابة رسالة غرام باستعمال قاموس». تتم الإحالة هنا إلى لغتين، واحدة أليفة، أسروية، ميزتها التلقائية والخفة واليسر ؛ وأخرى غريبة، تالية، لا مباشرة، مبنية على إعمال الفكر وما يترتب عنه من تكلف. واحدة لا تقتضي الاستعانة بقاموس، لأنه داخلي، متضمن في فعل التنفس؛ وأخرى لا بد من الاستعانة فيها بأداة خارجية منفصلة عن الذات. تجدني في الأولى أمشي برشاقة واستقامة على رجلي الاثنين، وفي الثانية أتعثر، أتذبذب، أكون مرغما على اعتماد عكاز.

قد يُعَد ما جرى للسندباد البحري خلال سفرته الأولى أحسن تصوير لهذة الحالة. ألقته الأمواج في ساحل جزيرة بعد أن كاد يغرق، فوجد في رجليه «أثر أكل السمك في بطونهما». وَرِمَت رجلاه فصار يزحف تارة وتارة يحبو على ركبتيه، وفيما بعد عمل له عكازا من غصن شجرة وأخذ يتوكأ عليه. مرت الأيام واختلط بالقوم أصحاب الجزيرة، لكنه ظل يشتاق إلى بلاده ويتمنى العودة إليها. ديدنه المشي جانب البحر لعله يجد مركبا يحمله إليها، «وفي يدي - كما يقول - عُكاز على جَرْي عادتي». لكن اللافت للاهتمام أن العكاز يختفي عندما يعود إلى بغداد فلا يبقى له ذكر. ذلك أن السندباد استعاد القدرة

على استعمال رجليه الاثنين.

الكتابة بمثابة رسالة حب، حب اللغة، لغة الحب. أيعني هذا أن الحب لا يتم التعبير عنه حقيقة إلا في اللغة الأليفة ؟ إن صح هذا، فماذا يحدث عندما يتعلق الأمر بلغة غريبة؟ لنضع السؤال بصيغة أخرى : إلى من تَكتُب رسالة غرام مستعينا بقاموس، إلى أي عنوان تصل ؟ لمن تبعث رسالة مدونة بدون مهارة، بدون فن، بدون «حب»، بل، بمعنى ما، بدون «عنوان» ؟ تخاطب امرأة أجنبية بلغتها، فلا يخلو الأمر من رعونة وحرج. ترى كيف تستقبل رسالتك، وماذا تفعل بها ؟ لا شك أنها ستعيدها إلى العنوان الذي جاءت منه، عنوانك، أصلك ولغتك. رعونتك والحالة هذه هي عنوانك (Ma maladresse est mon adresse).

لنتساءل الآن عما يحدث عندما نكتب بلغتنا ونتوجه إلى قارئ يشاركنا إياها. أحقا لا نحتاج وقتئذ إلى القاموس ؟ ألا تتحول لغتنا الأسروية إلى لغة أجنبية حين نخطها على الورق ؟ ليس هذا كل ما في الأمر : ألا ينبغي أن تبدو لغتي، تلكم التي أعتبرها لغتي، أجنبية عندما أكتب بها رسالة ؟ أليس الفن إدخال الغرابة على الألفة، والإبهام والغموض على الشفافية والوضوح ؟ ألم يقل مارسيل بروست إن «الكتب الجميلة مكتوبة بما يشبه لغة أجنبية» ؟

أكثر من ذلك : ألا ينبغي أن «أخطئ» وأنا أكتب بلغتي الأليفة ؟ ألا يكون الخطأ في لغتي، تعَمُّد الخطأ، فضيلة ومزية في بعض الأحيان ؟ لكن الأكيد أنه لا يجوز عند الكتابة بلغة «مستعارة»، سيُعتبر ولا ريب عيبا مشينا. وإلى هذا أشار شيوران حين قال : «العيب في استخدام لغة مستعارة هو أننا لا يكون لنا الحق في أن نرتكب فيها أخطاء أكثر من اللازم. والحال أننا لا نعطي للكتابة مظهر حيوية إلا بسعينا نحو الخطأ مع تجنب الإفراط فيه، وميلنا كل لحظة الى اللحن اللغوي».

الـرحــــيــــل

من الصعب تصور نص سردي أو مقطع شعري لا ترد فيه إشارة صريحة أو ضمنية إلى السفر. وحتى إن لم يرد ذكر لرحلة ما، تظل هناك تلك التي يقوم بها القارئ من عالمه المألوف إلى عالم غريب تُشرع أبوابُه بتزامن مع فتح الكتاب. رحلة القراءة تستدعي تكيفا مع عادات النص وشعائره، وتتطلب بالتالي مجهودا ذهنيا ليس باليسير، فما أكثر ما تخلينا فيها عن السفر وامتنعنا عن الإبحار ! ولهذا يتم في الغالب تفضيل قراءة نص روائي على مجموعة قصصية لأن كل وحدة من وحداتها تتطلب استعدادا متجددا وعناء مستأنفا للاندماج في بيئتها والانصهار في أجوائها.

بالرجوع إلى القصيدة التقليدية، نلاحظ أنها تكاد دوما تصف رحيلا في أبياتها الافتتاحية، ولعل البيت الأول لمعلقة الأعشى أحسن مثال على ذلك :

وَدِّع هُريرَةَ إنّ الرّكبَ مُرتَحِلٌ وهل تُطيقُ وداعا أيّها الرّجُلُ

وحسب تعريف ابن قتيبة في مقدمة **الشعر والشعراء**، فإن القصيدة وصف لسفر يقود الشاعر إلى أمير يقوم بمدحه، وهذا ما يبرر في نظره الأبيات المخصصة للحديث عن المَطِيّة، وأيضا عن المفازات الشاسعة التي يقطعها الشاعر قبل أن يصل إلى الممدوح... عن هذا تولَّد فيما بعد نوع أدبي جديد هو المقامة، وبطلها كما هو معلوم شاعر متسوّل يجوب السبُل والطرقات ويتنقل من حاضرة إلى أخرى من أجل كسب عيشه. إنه مُكَدّي

فصيح، وبما أنه لا يهاب الخروج عن القانون من حين لآخر، يمكن اعتباره امتدادا لصعاليك العصور الغابرة.

ولعل أفضل تجسيد لما سبق أن قلناه قصيدة الشَّنفَرى المشهورة ب «لامِية العرب»، وهي بالإجماع من أجمل قصائد العصر الجاهلي التي وصلتنا. ولا داعي من جديد أن نثير التساؤل عما إذا كانت حقا من تلك الفترة أو عما إذا كانت من انتحال خلف الأحمر في القرن الثاني الهجري. فهي تظل رغم كل ذلك فذة فريدة، غير أن كونها ذات رأسين، سيجعل تأويلها يختلف بحسب نسبتها، كما يجعل مظهرها يتغير، فتصير غريبة عن نفسها.

والظاهر أن أولئك الذين يثيرون مسألة إضافة اللامية وإسنادها، يدركون أن موضوعها يدور بالضبط حول النسبة والانتماء والأبوة. وبالفعل، ليست الأصول الأسروية للشنفرى واضحة، ويوجد اختلاف عند أصحاب السِّيَر في هذا الأمر، إلا أننا، إذا اقتصرنا على النص، نتبين أن له ولاءين، وينتمي لأسرتين، واحدة إنسية، وثانية حيوانية. يستهل كلامه بالحديث عن فراق وشيك، ويُعلم ذويه أنه انفصل عنهم وقطع صلاته بهم :

أقيمُوا بني أُمِّي صُدورَ مَطِيِّكُم فإني إلى قوم سِواكُم لأَمْيَلُ

ينبذهم لأنهم تنكروا له وجحدوه ولم يشدوا بعضده. لقد حان وقت الفصل والارتماء في أحضان أسرة جديدة، أسرة الذئاب والضباع :

هُمُ الأهلُ لا مُستَودَعُ السِّرِّ ذائِع لَدَيهِم، ولا الجاني بما جَرَّ يُخْذَلُ

اختيار ضروري، ولا مجال للتردد أو التعثر، لا سيما وأن «الليل مُقْمِر». لا يذرف الشنفرى عَبرة ولا يعتريه وهو يشد الرحال شعور بالأسف، وإنما حنَق شديد تجاه قومه الذين لم يُبادروا إلى نصرته. كتب شيُوران أن بيتهوفن أدخل الغضب في الموسيقى، ويبدو لي أن الشنفرى، من جهته، أدخل الغضب في الشعر العربي... في البدء كان الغضب ! ليس في الأدب العربي وحده : لنتذكر غضبة البطل أَخِيلُوس، نقطة انطلاق **الإلياذة**... لا ألمح ورود الغضب في المعلقات العشر، وفي تلك التي أنشأها عمرو بن كلثوم، أصغي بالأحرى إلى نبرة الحماس وهدير الحمِيّة الجاهلية، لا فورة الغيظ. وعلى ما يبدو، لن تُعاود لهجة الغضب ظهورها إلا مع المتنبي...

لهجة مصحوبة عند الشنفرى بسخرية مريرة، لا سيما حين ينعت قومه بعبارة «بني أُمِّي». لماذا يحيل إلى الأم وليس إلى الأب ؟ أحد الشراح، ابن عطاء الله، قدم تعليلا قد يكون من المفيد إيراده : «أضافهم إلى أمه دون أبيه، ليرميهم بالفَضيح، ويُسجّل عليهم بالقَبيح ؛ لأن الأم شأنها الحُنوّ والشفقة، وأولادها من شأنهم المحبة والتراحم، وقد خرجوا معه عن حيز التصافي إلى حيز التنافي».

يكتسي رحيل الشنفرى صبغة الفرار، فهو يعرف أنه ملاحَق مطارد، وأن أعداءه يتربصون به ويجدُّون في طلبه، وأن عليه أن يتوارى ويختفي في البيداء القاحلة ليفلت منهم. وما يسترعي الانتباه أن قصيدته تتألف من مشاهد تومئ إلى فُقدان مُتَنام للصفة الإنسية واكتساب تدريجي لطابع التوحش : صعلوك متوحد، أَشعَث أَغبَر، حافي القدمين، أطمار ممزقة، عوز مطلق... ويبلغ التحول مداه في الأبيات الأخيرة التي تصور الشنفرى في مرتفع من الأرض، يشرف على ما حوله، وغير بعيد عنه، حيوانات تتحرك بدعة واطمئنان، وفي المساء تتجمع بالقرب منه وتستكين إليه، وكأنه واحد منها. هُمُ الأَهلُ...

على العموم، وبغض النظر عن الشنفرى، يبدو الشاعر وكأنه يفارق أرضه المألوفة ويسير على غير هدى. كما أن قدَرَ القصيدة ومصيرها أن تنفصل عن ذويها، ومن العبث محاولة ثنيها عن الضياع والتيه، فما أن تُنظَم حتى تنطلق هائمة على وجهها، ولهذا شبهت فيما مضى بناقة ضالة لا يُعرف أين سيبلغ بها المسار ولا عند من ستحُل...

ليس للشاعر خطاب مشترك مع أهله وذويه. أليس رحيله وفراقه لأسرته وأحبابه، انفصالا في الواقع عن الكلام العادي المألوف ؟ في مركز تفكير عبد القاهر الجرجاني عن الشعر، نجد ما ينعته ب «الغرابة والبعد من العادة». الانفصال عن الأرض المألوفة ومغادرة تربة النشأة، اختيار حتمي يؤسس لشعر أصيل يُحدِث في النفس إحساسا لا عهد لها به ؛ يخلُق «حالة غريبة»، كما يقول الجرجاني في مقطع مفاجئ من **أسرار البلاغة**، حيث يربط بين الافتتان بالأشعار من جهة، وبين إغواء الأصنام والتصاوير من جهة أخرى.

الجاحظ الأخير

«السَّراب يُقَرِّب مِنك البَعيد ويُبعِدُ مِنك القَريب»

التوحيدي

لم يصلنا من كتابات أبي الفضل بن العميد (توفي سنة 360) إلا النزر اليسير، شذرات متفرقة لا تساعد كثيرا على ضبط صورته والولوج إلى عالمه. إلا أن ما هو أكيد أن معاصريه كانوا معجبين به، إلى درجة أنهم قالوا : «بُدِئت الكتابة بعبد الحميد، وخُتِمت بابن العميد». الكتابة المقصودة هنا تتعلق على الأرجح بالرسائل الديوانية وبالرسائل الإخوانية. إذا كان عبد الحميد، الملقب بالكاتب، ينعم بفضل السبق والتدشين، فإن ابن العميد يحظى، على الرغم من تأخره في الزمن، بصفة خاتم الكُتّاب. وصلت الكتابة معه إلى مرحلتها النهائية وبلغت درجة الكمال بحيث لن يتسنى لمن يأتي بعده بلوغُ شأوه.

كل مؤلف يصفي حسابه مع مُجايِليه ومع من سبقوه، وقد يعترف بما في عنقه من دَين وقد ينكره. وفي هذا الصدد قال ابن العميد عن الجاحظ : «إن الناس عِيال عليه في البلاغة والفصاحة واللسن والعارِضة».

صار الجاحظ مرجعا لا مناص منه ونموذجا يسعى المؤلفون أن يكونوا صورة له

ونسخة منه. الأدباء مدينون له، وإن جحدوا أُبُوته وتمردوا عليه، ومن بينهم بديع الزمان الهمذاني الذي أطلق قولته المشهورة : «لِكُلّ زمان جاحظ»، مع أنه كان، وبالمعنى الحرفي للعبارة، يعيش على فتات مائدته. ألم يهد إياه الجاحظ موضوعَ الدعوة إلى الطعام وما يتخللها من حديث، ألم يهد إياه المائدة وإلى حد ما جنس المقامة ؟ من الثابت أن المأدبة كفن أدبي بدأت مع **كتاب البخلاء**، واستثمرت لاحقا عند الهمذاني الذي نتذكر جميعا مقامته المضيريه، فلا نفاجأ بكون إحدى مقاماته الموسومة بالجاحظية تصف أيضا وليمة. كما ليس من الصدفة أن يحيل الحريري إلى **البيان والتبيين** في مستهل مقاماته.

ماذا تعلم الناس من الجاحظ ؟ يجيب ابن العميد بصفة مبهمة شيئا ما : «إن كتب الجاحظ تُعلِّم العقل أولا والأدب ثانيا». قد يتضمن هذا الحكم نوعا من التحفظ، قد يكون معناه أن الجاحظ، بقربه الحميم من العقل، لا يؤدي إلا دورا ثانويا في تعليم الأدب. لكن ابن العميد ربما قصد شيئا آخر، ربما قصد أن الجاحظ، بتعليمه للعقل، هو بالتالي ونتيجة لذلك، أستاذ الأدب. تعليم فن الكتابة تابع حتما لتعليم فن التفكير ومرتبط به عضويا وبالضرورة.

* * *

لُقِّب الفارابي بالمعلم الثاني، نسبة إلى أرسطو، المعلم الأول. أما ابن العميد فسُمي الجاحظ الثاني، كما دُعِي الجاحظ الأخير. باقتفائه أثر الجاحظ ونسجه على منواله، صار بمثابة شبح ونظير له، إنه **العائد**، أو لنقل إنه حل مكان الغائب وتبوأ منصبه[1]. حل في المرتبة الثانية وأحرز على مكانة خاصة يُغبط عليها لأنها، وإن لم تكن الأولى، فهي النهائية. إنه الجاحظ الثاني، الأخير، ولن يكون هناك ثالث، لم نسمع أبدا بمعلم ثالث، تُقفَل القائمة مع الثاني.

إلا أن ما لم يكن في الحسبان أن ابن العميد، وهو الثاني، قد صار الأول... أجل، هذا على الأقل ما يتبادر إلى الذهن ونحن نقرأ في **الإمتاع والمؤانسة** ما كتب عنه أبو حيان التوحيدي الذي كان يكرهه أيّما كراهية. وحتى لا يُتهم بالتحامل عليه وبأنه يشذ عن الكل، فإنه لا يتحدث عنه مباشرة وإنما يُسند قوله إلى ما صرح به غيره، إلى ما سمعه من

1. جاء في **الصداقة والصديق** للتوحيدي : «قيل لأرسطاليس الحكيم معلم الإسكندر : من الصديق ؟ قال : إنسان هو أنت إلا أنه بالشخص غيرك».

شخص يذكر بدوره ما سمعه من آخر، ولا يخفى أن التوحيدي بابتعاده هنا عن نفسه يقترب منها أكثر : «فأما ابن العميد فإني سمعت ابنَ الجَمل يقول : سمعت ابن ثوابة يقول: أول من أفسد الكلام أبو الفضل [ابن العميد]، لأنه تخيَّل مذهب الجاحظ وظن أنه إن تَبِعه لَحِقه، وإن تلاه أدركه، فوقع بعيدا من الجاحظ، قريبا من نفسه».

كان الكلام سليما معافى، فجاء ابن العميد فأفسده، ثم استشرى الفساد وعم. سلسلة من المفسدين، يحتل فيها ابن العميد المرتبة الأولى. ها هو قد صار الأول بعد أن كان الثاني، بعد أن كان الأخير. وضعه والحالة هذه مزدوج، إنه الأخير والأول، وهذا يذكرنا، وإن في سياق آخر، بالشاعر بشار بن برد الذي اعتُبر آخر القدماء وأول المحدثين. صار ابن العميد ضمن الأوائل (أول من...)، فاكتسب وضعا تاريخيا وأسطوريا في آن. لقد ارتكب الخطيئة الأولى، إنه المفسد البدئي، المضل الافتتاحي، وهذا يعلي من شأنه ويمنحه مكانة لا تنكر.

ما تجدر الإشارة إليه أنه لم يقصد الانحراف عن السّنّة الأدبية التي نشأ في كنفها، لم يقصد الإساءة إلى الكلام، كان يرغب في نهج الأسلوب الصحيح، أسلوب الجاحظ، النبع الصافي الخالص، ومع ذلك أفسده. المفارقة أن ما جر الكارثة على الكلام هو تأثر ابن العميد بالجاحظ وتتلمذه عليه ووفاءه له والسعي إلى تقليده. غاب عنه، حسب التوحيدي، أن تقليد الجاحظ أمر مستحيل، أن الجاحظ فذ فريد تتعذر مضاهاته. خطيئة ابن العميد أنه حاول الابتعاد عن نفسه والتمثل بالجاحظ. إن المبادرة التي كان من المفروض أن تُبعده عن ذاته هي التي على العكس قربته منها. جرى وراء الجاحظ، حاول جاهدا إدراكه واللحاق به، فلم يفلح، فوقع بعيدا منه قريبا من نفسه. وهنا يورد التوحيدي تفسيرا لهذا الفشل :

«ألا يعلم أبو الفضل أن مذهبَ الجاحظ مُدَبَّر بأشياء لا تلتقي عند كل إنسان ولا تجتمع في صدر كل أحد : بالطبع والمنشأ والعلم والأصول والعادة والعمر والفراغ والعشق والمنافسة والبلوغ ؛ وهذه مَفاتحُ قَلّما يملِكُها واحد، وسواها مَغالقُ قلَّما ينفك منها واحد».

«المفاتح» الثمانية التي تميز الجاحظ لا تتيسر إلا في النادر («قَلَّما يملكها واحد»). لا شك أنها توجد متفرقة عند هذا أو ذاك، ولكن امتلاكها مجتمعة مستحيل أو شبه مستحيل. وعلى افتراض أن تجتمع عند واحد، فإنه سيكون بديلا للجاحظ، سيكون

عديم الجدوى ولا طائل تحته. إذا راعينا الدقة، وحده الجاحظ يستطيع تقليد الجاحظ. مشروع ابن العميد كان محكوما عليه مسبقا بالفشل : أن تهرب من نفسك، أن تنفصل عنها، مسعى يؤدي إلى باب مسدود.

وليس هذا كل ما في الأمر : لا نقرأ عند التوحيدي أن ابن العميد كان هو هو نفسَه، وإنما قريبا من نفسه. مكانه بين بين : بتقليده ابتعد حقا عن الجاحظ، لكنه ابتعد أيضا عن نفسه، وإن قليلا جدا. وهكذا لم يعد كلية لا نفسَه، ولا الجاحظ ؛ لا هو بعينه، ولا الآخر، لا الأول ولا الثاني. انتقاله إلى البعيد، إلى ما هو غريب عنه، أعاده إلى نقطة انطلاقه، إلى ذاته. إلى ذاته ؟ ليس بالضبط : ابن العميد هو بالكاد نفسه. ثم ما ذا يعني أن تكون نفسك؟ إذا دققنا في كلام التوحيدي، نشعر أن لا أحد هو نفسه حقا. هل كان الجاحظ هو نفسه؟ هل كان الجاحظ جاحظا ؟

قريبا من نفسه... قد تكون هذه الصفة علامة خصوصية وجدة وابتكار. ألا يلزم أن يكون المؤلف قريبا من نفسه، أليس بهذه الصفة يتميز ويغدو فريدا لا يُعَوّض ؟ لا أتصور أن التوحيدي يخالف هذا الرأي، لكنه لا يرى أن ابن العميد قد برع وتميز، وإلا لعكس ربما نظام الكلمات في حكمه : عوض «بعيدا من الجاحظ، قريبا من نفسه»، لكان قال : قريبا من نفسه، بعيدا من الجاحظ. في هذه الحالة لربما يكون التأكيد على أهمية القرب، وتبعا لذلك قد يكون فيها حكم إيجابي على ابن العميد. لكن حتى هذا لا يستقيم، لأن السقوط كان مآله:

«ولقد تَشَبّه بالجاحظ فافتضح في مكاتبته لإخوانه [...] وكان مع هذا أشدَّ الناس ادِّعاء لكل غريبة، وأبعد الناس من كل قريبة ؛ وهو نَزِر المعاني، شديد الكَلَف باللفظ».

هل فشل ابن العميد لأنه قلد الجاحظ بالذات ؟ هل أخطأ لأنه قلد بالضبط هذا المؤلف؟ وهل كان بوسعه أن لا يقلده بينما الناس كلهم عيال عليه ؟ ولو لم يقلده، من يا ترى كان ينبغي له أن يقلد ؟ هل كان يجب أن لا يقلد بالمرة ؟ هل هذا ممكن ؟ وإضافة إلى ذلك، ألا تنطبق المفاتح الثمانية التي تعرف بالجاحظ على كل مؤلف ؟ وإن صح أن الجاحظ لا يقلَّد، ألا يشمل هذا الحد الجميع ؟

ربما كان خطأ ابن العميد أنه لم يكن مقلدا بما فيه الكفاية، فلم ينفصل عن نفسه بالقدر الكافي. لا جرم أن اللحاق بالجاحظ لا يتيسر، ومع ذلك ينبغي الاقتراب منه أكثر فأكثر، فالفضل في القرب الكامل. بقدر ما يكون التماهي مع الجاحظ تاما، بقدر ما

تتحقق الفرادة والجِدة. يرى التوحيدي أن الابتكار يحصل بالاقتراب الشديد من النموذج وبالابتعاد الأقصى من النفس. وفي هذا المضمار لنذكر بما كتب نُورْثْرُوب فرَاي : «الفرق الحقيقي بين الشاعر المبتكِر والشاعر المقلِّد يكمن بكل بساطة في أن الأول يقلد بصفة أعمق». يبزغ الابتكار، ويا للعجب، بالتقليد المطلق والتطابق الكامل.

* * *

ألم يكن التوحيدي، وهو يتحدث عن ابن العميد، يفكر بصفة عامة في معاصريه، في كل أولئك الذين سعوا إلى الاقتداء بالجاحظ فأفسدوا الكلام ؟ وإذا كان الكلام قد فسد، فمن المتوقع، من الراجح، من المؤمل أن كاتبا سيُصلحه في يوم من الأيام. ومن يا ترى سيكون هذا الكاتب المحظوظ ؟ ألم يكن التوحيدي، وهو يذكر ابن العميد، يفكر في نفسه وفي تجربته الشخصية ؟ ألم يكن يعتبر نفسه المصلحَ المنتظر للكلام ؟ ألم يجتمع عنده العقل بالأدب ؟ ألم يقولوا عنه إنه أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء ؟ ألم يوفِّق بين الاقتراب والابتعاد ؟ ألم يتخلص من الجاحظ رازحا تحت ثقله ؟ وفي نهاية الأمر، ألم يكن، بقربه من الجاحظ، قريبا من نفسه ؟

يفيدنا ياقوت في **معجم الأدباء** أن التوحيدي ألف كتابا عنوانه **تقريظ الجاحظ**. لم يصلنا، وقد يكون من بين المصنفات التي أحرقها في نهاية حياته. إن صح هذا يكون قد حطم الجاحظ وأتلفه بعد أن قام بامتداحه والإشادة به.

جِرابُ بعضِ المغاربة

هل ألف الحريري مقاماته ؟ سؤال يبدو ولا شك غـريبا، ومبنيا على مغالطة أو على تناقض، إذ كيف نشكـك في صحة نسبة المقامات إلى الحـريري، وفي الوقت ذاته نقـول «مقاماته» ؟ لكـنه لا يخلو من تبرير، والتناقـض المتعمَّد في صياغته يتضمن أكثر من معنى، وقد يفتح آفاقـا رحبة للتفكيـر والنقاش.

لسنا في الواقع أمام سؤال جديد، فلقد أثاره القدماء، كما أنه قض مضجع الحريري وآلمه في مناسبة معينة، وإن قراءة متأنية لمقاماته تظهر أنه لا ينفك يطرحه، وبشيء من المبالغة يمكن أن نقول إنه يطرحه في كل صفحة من كتابه. صورة «المؤلِّف»، بمختلف أشكالها وأنواعها، حاضرة عنده باستمرار وبصفة ملفتة للنظر، ونادرا ما نجد عند غيره من الأدباء العـرب ما نجد عنده من عناية قصوى بما يكتب وخوف شبه مَرَضي من أن يـرتاب أحد ويظن أنه أخذ عـن غيـره، أو أنه عالة على من تقدَّمه، فنراه يحرص أشد الحرص على إبراز علاقته الحميمة بما يؤلف، مؤكدا تميز إنتاجه، ومشددا من باب أولى على أن مقاماته من إبداعه. فما هي الدوافع يا ترى وراء سلوكه هذا ؟

* * *

كان بديع الزمان الهمذاني مشهورا ببداهته وقدرته على الارتجال، فمقاماته بل مجمل إنشاءاته، على ما ذكر الثعالبي في **يتيمة الدهر**، «يَفرَغ منها في الوقت والساعة». أما

الحريري فإنه لم يكن، حسب ابن الخشاب، «مدفوعا عن فِطنَة ثاقِبة وغريزة في التَّلفيق مُطاوِعة مجاوِبة». ولعله سعى إلى استدرك هذا النقص حين جعل من بطله أبي زيد السروجي شبيها للهمذاني في سرعة الخاطر وإرسال الكلام نظما ونثرا من غير تهيئة.

ظهر بصفة جلية وَهَن الحريري وعجزه عن الارتجال خلال حادثة غامضة يتعين التذكير بها، فلقد شكك البغداديون في نسبة المقامات إليه واتهموه بأنه ادعاها لنفسه تدليسا واحتيالا. نجد وصفا لهذه الواقعة الغريبة في **معجم الأدباء** لياقوت الحَمَوي، حيث نقرأ أن الحريري أنشأ أربعين مقامة، فلما عرضها على البغداديين، «اتهمه من يحسُده بأن قال : ليست هذه من عمله لأنها لا تُناسِبُ فضائلَه ولا تُشاكِلُ ألفاظَه. وقالوا: هذه من صناعة رجل كان استضاف به ومات عنده فادّعاها لنفسه. وقال آخرون : بل العرب أخذت بعض القوافل وكان مما أُخذ جِرَابُ بعض المغاربة، وباعه العرب بالبصرة، فاشتراه ابن الحريري وادّعاه، فإن كان صادقا في أنها من عمله فليصنع مقامة أخرى. فقال : نعم، سأصنع. وجلس في منزله ببغداد أربعين يوما فلم يتهيأ له تركيب كلمتين والجمع بين لفظتين، وسوَّد كثيرا من الكاغد فلم يصنع شيئا، فعاد إلى البصرة [...]، فما غاب عنهم إلا مديدة حتى عمل عشر مقامات وأضافها إلى تلك وأصعد بها إلى بغداد، فحينئذ بان فضلُه، وعلموا أنها من عمله».

كتب الحريري وهو في البصرة أربعين مقامة، وفي بغداد اعتزل في منزله أربعين يوما دون أن يستطيع عمل الواحدة والأربعين... إلا أنه حال عودته إلى البصرة أنشأ عشرة مقامة، ولو لم يفعل لتأكد البغداديون من بهتانه وبطلان ادعائه. الحاصل أنهم علموا حينئذ صدقه ونزاهته. لكن ما يقلق في الحكاية أنها تبدو ناقصة إذ لا يرد فيها وصف موقف الحساد وتصرفهم عندما أضاف الحريري عشر مقامات إلى الأربعين. الظاهر أنهم اقتنعوا بعمله وعادوا إلى صوابهم وانضموا إلى جوقة المعجبين به، لكن ليس من السهل الإقرار بأنهم تحولوا إلى مصفقين، بل المتوقع على العكس من ذلك أن يزداد حسدهم ويتعاظم كرههم، ولن تعوزهم الافتراضات المغرضة والافتراءات الخبيثة من أجل دعم إنكارهم وإسناد زعمهم، كأن يقولوا على سبيل المثال إن الحريري وجد في الجراب خمسين مقامة.

استهل ياقوت روايته للقصة بعبارة : «وحدثني من أثق به». لا يَرتاب في أمانة من روى عنه، وبالتالي فالقصة بالنسبة إليه صحيحة لا يتسرب إليها شك. وهنا نتساءل : ما دامت الرواية صادقة، والراوي ثقة، لماذا لم يَذكر اسمَه وسنده ؟ إغفال الاسم

يثير الظنون ويترك القارئ في حيرة من أمره، على الرغم من إعلان ياقوت عن الثقة التي يضعها في الراوي. كل ما نعلم أن مصدر الخبر هم الحُساد، ومجرد ذكر هذا النعت يوحي بأن ناقل الخبر لا يتفق معهم ولا يَركن إلى ادعاءاتهم لأن الهوى يعميهم ويضللهم، والظاهر أنهم أدباء، وقديما قيل إن القاصَّ لا يحب القاص.

ومع ذلك لا بد من التوقف عند قرينة اعتمدوا عليها، وهي أن الأربعين مقامة التي عرضها الحريري «لا تناسب فضائله ولا تشاكل ألفاظه». لا ندري بالضبط القصد من هذا الكلام، وإن كان جديرا بالتأمل، فمما لا ريب فيه أنهم اطلعوا على ما أنتج الحريري فيما قبل، رسائل وأشعارا أوردها ياقوت أو أورد بعضها في معجمه، وبالمقارنة بدت لهم صياغة المقامات مختلفة، تتسم بنبرة لم تُعهد من الحريري، فاستبعدوا أن تكون من تأليفه واعتقدوا أنها من تأليف شخص آخر، وفي نهاية الأمر نسبوها إلى «بعض المغاربة».

في تصورات قديمة يوصف المغرب كبلد السحر والطلاسم، ومقصد المنقبين عن الكنوز - هذا على الأقل ما ترسمه **ألف ليلة وليلة**. ما ينبغي الالتفات إليه أننا لا نجد في ما كتب الهمذاني إشارة إلى المغرب، لكن المفاجأة أن للحريري مقامة موسومة ب «المغربية»، بيد أننا لا نعثر فيها على وصف ولو سريع لهذا الجزء من البسيطة، لا يتعدى الأمر جملة عابرة في البداية: «شَهِدتُ صلاة المَغرب في بعض مساجد المَغرب».

خلاصة القول إن الحريري، وفقا لرواية «الحساد»، اختلس المقامات وانتحلها، مكررا ما فعله «العرب» الذين هاجموا القافلة وسطوا على «الجِراب» ثم باعوه في سوق البصرة. اشتراه الحريري ونسب المخطوط الموجود فيه إلى نفسه... نعلم أن المخطوط الذي يتم العثور عليه بالصدفة، موضوع يرد كثيرا في النصوص السردية، وفي هذه الحالة ينسب المؤلِّف المخطوط المزعوم إلى شخص سواه، كما فعل ثيرفانتيس في رواية **ضون كيخوطي**، بينما فعل الحريري العكس تماما فنسب مخطوطا أنشأه غيره إلى نفسه.

ما هو ثابت أن الأمور عادت فيما بعد إلى نصابها وامحت الشائعة وقضي الأمر الذي استفتي فيه البغداديون. نتذكر في هذا المضمار ما قال الصاحب بن عباد عندما اطلع على **العقد الفريد** لابن عبد ربه: هذه بضاعتنا رُدَّت إلينا، مُحيلا كما هو معلوم إلى قصة يوسف وما عاناه من حسد إخوته.

* * *

لإبراز مفهوم المؤلف، ربما من المفيد أن نعـرج لحظة على **ألف ليلة وليلة**. نلاحـظ أن شهرزاد مرتبطة بمكان معين، قصر شهـريار، لا تحيد عنه ولا تفارقه، كما نلاحظ أنها تروي حكاياتها استنادا إلى الماضي، إلى ما بلغها، إلى قراءاتها، فهي حمَّالة حكايات، رازحة تحت ثقلها. لا ننسى أن لهـا أبا، مع كل ما يحمله الأب من معان، وعلى الأخص أنه سابق متقدم. لا تدَّعي أنها تختـرع أو تنشئ ما تقـوم بروايته، ولا يدعي ذلك غيرها من الرواة في الكتاب. لا يبدعـون ما يروونه، لسبب بسيط هـو أنهم لا يكذبون، ولا يعن للمستمع أو القارئ الشك لحظة في أمانتهم وصدقهم.

الاستثناء الوحيد هو كافور، العبد الصغير الذي يخترع كل سنة كِـذبة، فيثير الفتنة ويحدث البلبلة بما يختلق من أباطيل وترهات. كافور هذا لا يروي عن أحد، لا يحمل أثقالا، لا يرزح تحت ركام من الحـكايات حفظها عن المتقدمين. إنه كائن فطري، غـريزي، لا سند له ولا دعامة، لا ينتمي بصفة حميمة إلى أسرة أو طائفة، ولا يمكن اعتبار سيده أبا له بالمعنى الكامل. ليس له مسكـن قار، بل ليس حتى مالك نفسه، لهذا ينتقل من سيد إلى سيد ولا يستقـر به الحال في مكان. حين يفتضح أمره لا يستطيع طبعا الإقامة في ادعائه، وكيف يتمسك بالكذب والواقع يخالف زعمه وادعاءه ؟ لنتذكـر ما اختلق من كِـذبة : أعلـن لسيده أن بيته انهار وأن زوجته وأطفاله هلكـوا. بعد مدة وجيزة رأى سيدُه بأم عينه أن لا شيء من ذلك حدث وأن منزله قائم وذويه لم يصبهم مكروه. افتضح كافور أمام باب الدار... وبهذه المناسبة لا بأس من استحضار المثـل المغربي الذي يقول (مشيرا على ما يظهر إلى سارق) : «نوصل الكَـذَّاب لباب الدار». الباب يفصل بين الصدق والكذب، بين الحـق والباطل، وليس بمقدور أحد الاستمرار في العناد والصلافة حين يكون أمامه («أمام باب القانون»، بتعبير كافكا). فكأن الكذاب يبتعـد عـن نفسه حين يغادر منزله، ويسترجعها حال العودة إليه.

يرِد باب الدار أيضا في المقامات المبنية كما نعلم على لعبة القناع وعلى التفرقة بين الظاهر والباطن. أبو زيد السروجي، بطل مقامات الحريري، يكـذب لا مرة كل سنة مثـل كافـور، بل تقريبا في كل وقت وحين، في كل مقامة، فيخدع الناس ويخلق البلبلة ببهتانه وإفـكـه. كما أنه هائم على وجهه لا ينفك عن التنقل من مكان إلى آخر. وفي هـذا يشبه سلفه أبا الفتـح الإسكندري، بطل مقامات الهمذاني، الذي ما يفتأ يشد الرحال. لكن أبا زيد السروجي يختلف عنه (وعن كافور) لأنه يتوقف عن الترحال في نهاية الكتاب الذي

يصف أحواله، يعرف الاستقرار أخيرا ولا يبرح مسجده وبيته. عاد في المقامة الخمسين، أي الأخيرة، إلى مدينته سَرُوج التي كان غادرها إثر سقوطها في أيدي الروم، فأقلع حينئذ عن الكذب والتزم الصدق. أما أبو الفتح الإسكندري فلا ينتهي إلى قرار، لا يعود إلى مسقط رأسه، بل ليس له مسقط رأس، رغم نعته بالإسكندري، فلا أصل له معروفا ولا سلالة، لا غاية لتطوافه ولا مبتغى يصل إليه. إنه الابن الضال الأبدي، بينما تسكع أبي زيد أمر مؤقت. لست أدري أيَّ المؤلِّفين سنفضل : من جهة بداية معلومة ونهاية ثابتة، ومن جهة استحالة البداية والنهاية ؛ من جهة كتاب منظم مرتب يشتمل على افتتاحية وخاتمة، ومن جهة كتاب مضطرب لا نظام فيه ومفتوح إلى ما لا نهاية.

اللافت للانتباه أن أبا زيد السروجي لا يكذب عندما يكون في بيته ؛ ما أن يعبر باب الدار ليدخل حتى يصير صادقا. فعلى سبيل المثال شاع مرة نبأ مرض ألَمَّ به. أهو حقا مريض أم أنه يتمارض لحاجة في نفسه ؟ سؤال يطرحه القارئ الذي تعوَّد على أكاذيبه بعد قراءة مقامتين أو ثلاث... يقوم معارف أبي زيد بعيادته فلا يُخيِّب ظنَّهم ولا يغشهم كما يفعل عادة، ليس مرضه مصطنعا لأنه لا يكذب إلا حين يكون خارج منزله. الصدق في الداخل والكذب في الخارج[2].

يوجد مع ذلك فارق أساس بين بطل المقامات وبين كافور. هذا الأخير حريص على الكذب مرة في السنة، وعلى الرغم من تبجحه بما يصدر عنه من أكاذيب، إلا أنه لا يتعمدها، وإنما تصدر عنه بالأحرى بصفة غريزية لا تقاوم. ثم إنه لا يهدف إلى مصلحة من ورائها، ولا يتوقع أن يتم إطراءه والإعجاب بأكاذيبه، فلا ينتظره إلا العقاب الشديد، بينما يتعمد أبو زيد الكذب ويروم من ورائه إثارة الاندهاش وانتزاع الاعتراف بعلو شأوه وسمو شأنه في الأدب. كيف يخدع الناس ؟ يروي لهم حكاية لا سند لها في الواقع،

2. لا يمكنك أن تكذب وأنت في بيتك، حين تكون مع نفسك، بينك وبينها، تناجيها وتناجيك. تكون عندئذ آمنا مطمئنا، في منجى من الخطر ومن المفاجأة. تردّد القصص والحكايات أن المرء يصاب بالتذبذب ويتعرض لأنواع شتى من الكذب والاحتيال حين يكون خارج بيته، كما يصادف الهول والقلق حين يبتعد عن بلاده. لا ينطبق هذا على الرواية الحديثة، لنقل على قسم منها حيث يبرز المجهول في المألوف والغرابة في الألفة، فلا يكون الشخص في مأمن حتى في بيته وعُقر داره. هذا ما نلاحظه على الخصوص عند كافكا : الخطر والمجازفة في منزلك، بل في فراشك. تستيقظ ذات صباح فترى أنك تحولت إلى بنت وَرْدان، إلى حشرة حقيرة، كما في قصة **المسخ**، أو ترى جنب فراشك في الصباح الباكر رجلين لا تعرفهما قدما للتحقيق معك في أمر لا تدري أنت ولا هما أيضا كنهه، كما في رواية **المحاكمة**، تفتح عينيك فتراهما جالسين يأكلان فطورك بدون حرج وبلا مبالاة.

لكنهم يصدقونه فيجدها فرصة لابتزازهم. ولا يكتفي بهذا، بل يحرص على أن يعلم ضحاياه بمكره، بقدرته على الإيهام بما ليس بموجود، وابتكار ما ليس بكائن، أي بإتقانه لفن الحكي وبمهارته كراو. لنقل إن الفرق بين كافور وأبي زيد أن الأول لا يمت بصلة إلى الأدب، بينما الثاني غارق فيه.

* * *

ليس في **ألف ليلة وليلة** أدباء يمارسون التأليف والكتابة. يرد ذكر بعض الشعراء، ولكن الأمر يتعلق بشعراء عاشوا فعلا وليسوا من نسج الخيال كما في المقامات. ثمة حقا في **الليالي** شخصية قد تسترعي الانتباه في هذا المضمار، أقصد تَوَدُّدا الجارية التي تقوم بمناظرة العلماء في شتى العلوم والمعارف فتهزمهم وتتفوق عليهم وترغمهم على الاعتراف بتقدمها ورفعتها. لكن توددا عالمة وليست بحصر المعنى «أديبة»، حفظت عددا هائلا من المعارف وتتصرف فيها بلياقة عالية، بيد أنها لا تقرض الشعر ولا تتعاطى النثر المسجوع وفن الكتابة، ولا تسعى أن تكون أو تبدو أديبة، إنه أمر خارج نطاق الحكاية ولا يرد فيها بتاتا.

ابتدأ تصوير الأديب ووصف عملية التأليف في المقامات ! لأول مرة في الأدب العربي يكون بطل القصة أديبا. تحكي المقامات الحياة المتقلبة والقلقة لأديب فذ، لبطل يتميز، ضمن صفات أخرى، بكونه بليغا مفَوَّها. حدث هذا في بداية الأمر مع أبي الفتح الإسكندري، «رجل الفصاحة يدعوها فتُجيبه، والبلاغة يأمرها فتُطيعه». أبو الفتح شحاذ، تسكعي تشردي، وإذا لم نتحرَّ الدقة، «بِكاريسكي»، وهو في الوقت ذاته شاعر أديب. هذه الصفة الأدبية تتضخم وتتفاقم في مقامات الحريري : أبو زيد السروجي ليس فقط خطيبا حاذقا وشاعرا مفلقا، وإنما أيضا كاتب منشئ، وهذا وجه اختلافه مع أبي الفتح الإسكندري الذي يتحدث ولكنه لا يكتب، يلقي خطبا وينشد أشعارا، ولكنه لا ينشئ رسائل ولا يبالي كثيرا بالتفنن في الألعاب البلاغية. وبالمقابل يجمع أبو زيد بين فن القول وفن الكتابة، يعظ أفواج الناس في المساجد والمقابر وعلى قارعة الطريق، وفي أندية المتأدبين ومجالسهم وأسمارهم يتعاطى أشكال الكتابة جميعها ويبرع في مختلف فنونها وأنواعها. فمهاراته تتضمن الرسالة التي إحدى كلماتها مُعجمَة والأخرى مُهمَلة، وتتضمن العبارات التي تُقرَأ طَردا ورَدّا، وتتضمن الرسالة التي تقرأ من أولها بوجه ومن آخرها بوجه آخر، والرسالة التي حروفها أحدُها منقوط والآخر بغير نقط...

وكثيرا ما تُدوَّن خطاباته وأشعاره وحكاياته، إما بطلب منه : «استَمْلُوا منّي وانقُلوا عنّي»، أو بطلب ممن يصغون إليه : «فاستملينا منه أبياتَه الغُر ؟». أما أبو الفتح الإسكندري، فلا تُدون أقواله ! والملاحظ أن أبا زيد السروجي، على الرغم من كونه «كاتبا»، إلا أنه لم يؤلف كتابا ولم يفكر في ذلك أبدا. يخُطّ نصوصا، يملي رسائل، بيد أنه لا يفكر في جمع إنتاجه، أو لنقل بسرعة إنه يتكل في ذلك على الحارث بن همام، راويته ومستودع أخباره.

ما يشد الانتباه عند الهمذاني أن أبا الفتح ليس له منافس أو مسابق، فحين يخاطب المتأدبين لا يزاحمونه ويضاربونه في ميدان الفصاحة والبلاغة، ولا يرتاب أحد في موهبته وقريحته، أو يشكك في أمانته كمنشئ. أما عند الحريري فإن موضوع السرقة، الأدبية منها وغير الأدبية، كثيرا ما يثار. وهكذا نقرأ في إحدى المقامات أن أبا زيد «انْبَرى يُنشِد في الحال، من غيرِ انتِحال»، أي أنه لم ينسب شعر الغير لنفسه، ونقرأ في أخرى أنه ادعى على ابنه أنه سرق شعره... الغالب عند الحريري المنافسة بين الأدباء والبلغاء، بل العداوة المستحكمة، فيتسم القول حينئذ بالصراع والمبارزة، تدل على ذلك لغة الحرب السائدة كلما جرى الحديث عن الإنشاء والصياغة الأدبية، فيتبادل البلغاء استفزازات نارية خلال مناظراتهم، كما في روايات الفروسية أثناء القتال. فهناك «فرسان اليَراعَة وأرباب البراعة»، وهناك بين الأدباء «من يُبْلَى في الهَيْجاء»، أي يقاتل في الحروب، وهناك من يكون «من نَظَّارَة الحرب».

لا يتوقف أبو زيد السروجي عن مجابهة الأدباء، يواجههم دوما ويجهد نفسه لانتزاع استحسانهم وإقرارهم بفضله. المشهد النمطي للصراع يحدث عادة كما يلي : يخوض جمع من الأدباء في مسائل بلاغية، فيبرز أبو زيد، في مظهر مُزرٍ وحالة رديئة، فيزدرونه ولا يلتفتون إليه. يشمخ بأنفه ويتحداهم فيقومون بامتحانه، فيبهرهم ببيانه وفصاحته، وفي الختام لا يجدون مناصا من الاعتراف بقيمته والجهر بالإعجاب به. وهنا لا يسعنا إلا أن نتذكر صراع الحريري مع البغداديين، صراعا يوازي مشاكسة أبي زيد السروجي مع الأدباء في مجالسهم : في الحالتين كلتيهما يحدث اصطدام بين فرد أجنبي وجماعة معاكسة، وينتهي بالنصر للشخص الغريب.

ما القول ختاما في مسألة الإغارة والسطو المرتبطين كما رأينا بمقامات الحريري. لن نعلم أبدا شيئا مؤكدا عن القافلة المزعومة التي «أخذها العرب»، ولن نعلم شيئا عن

الرجل الغريب الذي كان في ضيافة الحريري وتوفي عنده، والذي قيل إن المقامات من صناعته. كل ما نستطيع قوله إن هذا الرجل يذكِّر ببديع الزمان الهمذاني الذي أضافه الحريري وسطا على مقاماته بمجرد قيامه بمعارضتها. حدث هذا مجازا وحقيقة، ولهذا كتب الشَّرِيشي، الشارح المشهور، «أنه مُذ ظَهَرت مقامات الحريري لم تُستعمَل مقاماتُ البديع». أجمع القدماء على تفضيل الحريري ودام الأمر زهاء سبعة قرون، ثم فجأة حصل ذات يوم تحول لم يكن في الحسبان : ألف المُوَيْلِحي في بداية القرن العشرين كتابا اعتبره البعض أول رواية عربية حديثة، عنْوَنَه ب **حديث عيسى بن هشام**، باسم الراوي في مقامات بديع الزمان. وهكذا فإن الهمذاني، الذي سَنَّ فن المقامة وأسّسها، بُعِثَ في إحدى الليالي من مرقده ليسنّ أيضا فن الرواية في العالم العربي.

تـنـاسُــخ

بعد أن حضر وليمة تملى أثناءها بطلعة السيدة أَرْنُو التي شغفته حبا، عاد فريدِريك مُورُو، بطل رواية **التربية العاطفية** لفلوبير، إلى بيته في وقت متأخر من الليل. إثر رجوعه صادف وجهه في المرآة، «فوجد نفسه جميلا، ولمدة دقيقة ظل ينظر إلى صورته». كان قد قرر وهو في طريقه إلى مسكنه أن موهبته وقَدَره أن يكون رساما، وها هو الآن أمام رسمه على صفحة المرآة. لمدة دقيقة نسي المرأة التي يحبها وافتتن بنفسه وغرق في صورته. أليست المرآة، كما قيل، ماء جامدا ؟

العودة إلى البيت، إلى النفس... هل مازلت أنا ؟ قد تسلب المرآة العقل، قد تُضِل وتغوي، ومع ذلك تظل صادقة، ولا سبيل لمجادلتها وإنكار ما تعرضه عليك، فقولها حاسم ونهائي. ألا تجابهك بصورتك ؟ ألا يمثل برهانها أمام ناظريك ؟ تطلب منها كل مرة جوابا عن السؤال المستعصي : من أنا ؟ فيأتي جوابها صحيحا منصفا، لكن في اللحظة والحين، فلا دوام لحكمها. أجمل النساء تعرف ذلك، وإلا لماذا تعيد طرح السؤال ذاته، على غرار زوجة أب بلانْشنِيج في الحكاية المعروفة ؟ أيتها المرآة خبِّريني، ألست الأجمل ؟ لم تجاملها المرآة، فذات يوم صدعت بالحق وأعلمتها أن ربيبتها غدت أجمل منها. لا قرار للصورة في المرآة، معدن المسخ والتناسخ. كل من يقترب من مرآة يشعر بوجل خفي وقلق مكتوم، ذلك أنه مُعرض للموت، حقيقة أو مجازا. أوديب في

مفترق الطرق، أوديب وسؤال السفنكس...

في مستهل رواية **صديقي الجميل** لموباسان، يلبي جورج دُورْوا دعوة إلى حفل عشاء عند صديق قديم له، الصحفي فُورِيسْتيي، وبما أنه فقير مدقع فقد اكترى كسوة ملائمة للمناسبة. وحين وصل إلى منزل صديقه حدث شيء طريف : أبصر غير بعيد عنه شخصا غريبا أنيقا، ثم أدرك أنه هو نفسه في مرآة على الحائط. هكذا ابتعد عن ذاته، تقمص شخصية أجنبية وصار إنسانا آخر. وإذا به يتمتم بعبارة غامضة : «ما أجمل هذا الابتكار !» أي ابتكار يا ترى ؟ المرآة، أم شخصه الجديد ؟ يبهر الضيوف برشاقته ولباقته، وعند منتصف الليل يبادر بمغادرة الحفل. لا عجب أن صار فيما بعد يدعى صديقي الجميل، فالتحول الذي نتج عن لباسه الجديد شمل اسمه أيضا. في لعبة المرايا تتعدد الهويات والأسماء، وقد يطل النظير...

يموت صديقه فوريستيي فيقترن بزوجته، وأول ما فعلت هذه المرأة إجباره على تغيير اسمه، من أجل منحه صبغة أرستقراطية : عوض «جورج دُورْوا» صار «جورج دُو رْوا». الانفصام الذي طرأ على اسمه، تجزيئه إلى لفظين (دو روا) عوض لفظ واحد، انفصام في كيانه. لقد تنكر لاسمه، أي لأبيه وأصله، واستعار هوية وأسرة جديدتين. لم ينحصر الأمر في الإسم، إذ بعد زواجه شغل منصب فوريستيي في الجريدة وسكن في بيته وأخذ يستعمل حوائجه وأغراضه، ثم حدث ما لم يكن في حسبانه : صار زملاءه في الجريدة يلقبونه بفوريستيي. تعكر آنذاك صفو جوه، والأسوأ أنه وجد نفسه في صراع مع الميت، نظيره الذي لم يغفر له استحواذه على شخصه وامرأته وممتلكاته، فأخذ طيفه يلازمه ويحاصره ويزعجه أَيّما إزعاج. عادة ما تكتسي الأمور صبغة مأساوية عندما تنشأ عداوة مع النظير، غير أن «صديقي الجميل» سيفلح في عقد صلح مع فوريستيي، وسيسترجع توازنه ويستعيد اسم دو روا. ثم تمر الأيام ويواصل ارتقاءه في السلم الاجتماعي، وفي خاتمة الرواية يتزوج ثانية بابنة أحد كبار الأثرياء بباريس، وتُشرع أمامه - هو الذي كان في بدايته بائسا يائسا - أبواب مستقبل زاهـر.

رواية **صديقي الجميل** تعكس كنص أدبي إحدى الحكايات العجيبة، حكاية سَندرِيُّون (سندريلا)، ولعل القارئ قد اهتدى إليها من خلال بعض العناصر التي قمت بعرضها. سندريون، الصبية المسكينة والمهانة، الحفل الذي يقيمه الأمير في قصره لاختيار الفتاة التي سيتزوجها، الحذاء السحري (جورج دُو رْوا «به فِتنة القَدَم»)، واللباس

البهي الذي توفره إحدى الساحرات لسندريون بضربة عصا، إعجاب الأمير بها، ضياع فردة حذائها بسبب عودتها المتسرعة والمفاجئة إلى البيت حتى تفي بالشرط ولا تتجاوز منتصف الليل، وأخيرا العثور عليها بفضل الحذاء وزواجها بالأمير...

عندما نتحدث عن مسألة النظير يذهب تفكيرنا توا إلى الكاتب الأرجنتيني بورخيس الذي استغلها في العديد من نصوصه، وننسى أن موباسان جعل من النظير موضوعه المفضل والأثير. ما أكثر المرايا والنظائر في قصصه ورواياته !

آداب ومآدب

تُوجد وشائج متينة بين الأدب والمأدبة، وشائج غارقة في القدم، تعود إلى امرئ القيس، إلى أفلاطون، إلى **أوديسا** هوميروس، بل إلى الفاكهة المحرَّمة. أليس النّهم هو الخطيئة الأصلية ؟

بذل أبو العلاء المعري قصارى جهده كي يتجنب هذه الخطيئة، فقد كان «أكله العدس إذا أكل مطبوخا، وحلاوته التّين». ظل خمسا وأربعين سنة لا يأكل اللحم، وبامتناعه هذا كان محل ريبة شديدة... وبالمقابل فإن ابن القارِح، بطل **رسالة الغفران،** لم يكن يرفض ملذات الطعام، فيعنّ له وهو في الفردوس «أن يصنع مأدبة في الجِنان، يجمع فيها من أمكن من شعراء الخَضْرَمَة والإسلام، والذين أصَّلوا كلامَ العرب، وجَعلوه محفوظا في الكتب، وغيرَهم مِمّن يتأنس بقليل الأدب. فيخطر له أن تكون كمآدب الدار العاجِلة». ضيوف ابن القارح مفتونون بالأدب، والطعام الذي يقدمه لهم مُستوحى مما جاء وصفه أو الإشارة إليه على لسان الشعراء. إنه والحالة هذه لا يستسيغ أكْلا ما لم يكن مرفوقا بما قيل عنه، فلا تستقيم المأدبة عنده ولا تكون تامة كاملة، إلا إذا امتزج فيها الطعام بالكلام امتزاج الجسد بالروح.

ثمة نصوص تجعل من المأكل موضوعا لها، بل موضوعها الأساس، فعلى سبيل المثال لا تكاد تخلو صفحة من صفحات **كتاب البخلاء** للجاحظ من إشارة إلى دعوة أو

مأدبة، ومن وصف لِلَون من ألوان الطعام، ومن تصوير لنفسية المضيفين ولسلوك الضيوف، ومن رواية لما يدور بين الآكلين من أحاديث. المأدبة نوع أدبي قائم بذاته ولعل من أهَمّ مأثوراته **دعوة الأطباء** لابن بطلان، و**حكاية أبي القاسم** لأَبِي المُطَهَّـر الأَزْدِي.

وفي القرن التاسع عشر الأوروبي تكاد لا تخلو أية رواية من الروايات من مأدبة، بل من مآدب تقام، حسب الوضع الاجتماعي للأشخاص، في مطاعم فاخرة وصالونات بهيّة، أو في بيوت وأماكن متواضعة. واللافت أن تطور الحَبكة، وتدرجَ البطل من حال إلى حال، يصاحبه دوما وصف لمأدبة كبرى. ما أن يرد ذكر رواية **صديقي الجميل** لِمُوباسان، أو رواية **التربية العاطفية** لفلوبير، أو رواية **الخمّارة** لإميل زُولا، إلا ويتبادر إلى ذهن القارئ ما تتضمنه من دعوات وما يتخلل الولائم من غراميات ودسائس ومؤامرات.

غير أن النص الذي يمتزج فيه الكلام بالطعام إلى حد أن يمتص الأول الثاني، هو بلا منازع مقامة الهمذاني الموسومة ب «المَضِيرية». يُدعَى أبو الفتح الإسكندري لأكل مضيرة، لكن التاجر الذي أضافه، عوض أن يقدمها له، يشرع في وصفها وفي ذكر مكوناتها وطريقة تحضيرها، ويطيل في القول ويُسهِب، وفجأة يدرك أبو الفتح، وهو يتضور جوعا، خاصية من خاصيات الوصف، كونه، فرضيا وبالقوة، لا نهائيا. يجزع أبو الفتح ويخاطب نفسه : «قد بقي الخَبْز وآلاته، والخُبْز وصفاته، والحنطة من أين اشتُريت أصلا، وكيف اكترى لها حملا، وفي أيّ رحى طحَن، وإجَّانة عجَن، وأيّ تنور سجر، وخبّاز استأجر» الخ. في نهاية الأمر لن يأكل أبو الفتح المضيرة، ولقد آلى على نفسه فيما بعد ألاّ يأكلها أبدا، بسبب ما جرّت عليه من معضلات وخطوب... سَنَّ الهمذاني، بمقامته هذه، طريقة فريدة في افتتاحيات الحكايات : تعليل السرد استنادا إلى حديث عن طعام مشؤوم. فما أكثر القصص التي تبدأ برفض شخص تناول طعام ما أثناء وليمة، وعندما يلح عليه مؤاكلوه، يشرع في رواية سبب امتناعه !

وهكذا يستعاض عن تناول الطعام بـ «تناول» الكلام، فيغدو الجوع مكوّنا جوهريا للمقامات، وأيضا للروايات التي تصف المحتالين والمتشردين، بدءا بالرواية التسكعية الإسبانية في القرن السادس عشر، وانتهاء ب **الخبز الحافي** لمحمد شكري. بل إن الأمر يطال مجال السينما، فمن منا لا يتذكر أفلام شارلي شابلين وبطله المتشرد الذي يجوب الطرقات وكل همّه أن يجد ما يسدّ به رمقه ؟ والجدير بالملاحظة أنّ تقديم الطعام هو

طريقته دائما في التقرّب إلى النساء والتحبب إليهن وجذبهن. طعام وغرام، حكاية قديمة قدم عالم الحيوان : عندما يعود الغراب إلى عشه وهو لا يحمل في منقاره صيداً، تستشيط أنثاه غضبا وتمنعه من الدخول وتقفل الباب في وجهه.

وعلى ذكر الأزواج والحيوان، لنتذكر رواية **القِط**، حيث يصوّر الكاتب البلجيكي جُورج سِيمنون زوجين تجمعهما كراهية دفينة، يعيشان معا، لكنهما لا يشتركان في الطعام. لكل واحد منهما طعامه الخاص يضعه في صِوان يحرص على إقفاله بمفتاح، مخافة أن يُسمَّم.

الطعام، شأنه شأن السرد والأدب، يمنح الحياة، لكنه قد يعرّض للموت...

طَسْت وكُرسي

أقرأ في **البيان والتبيين** للجاحظ، في سياق حديثه عن الأسنان الأمامية وعلاقتها بالبلاغة والفصاحة، الفقرة التالية : «قالوا : ولم يتكلم معاوية على منبر جماعة منذ سقَطَت ثَناياه في الطّسْت».

لم يعد قادرا على النطق السليم فقرر تجنب الخطابة والامتناع عن صعود المنبر، حرصا على هيبته وصونا لسمعته من الهزل والسخرية ومحاولات التقليد اللئيم، وما أكثرها في كتاب الجاحظ. شق عليه «سقوط مَقادِم فيه» لأنه علم أنه إن خاطب الجماعة من الناس، فسيثير الضحك لا محالة.

لكن ما جذب انتباهي في هذه الواقعة هو الطّست. ما الداعي إلى ذكر هذا الإناء النحاسي الذي يستعمل لغسل اليدين ؟ ماذا سيتغير لو لم يذكره الجاحظ ؟ لا شيء، وكل شيء. صار الطست، على قلة شأنه وانعدام علاقته ظاهريا بمسألة الفصاحة، في مقدمة الاهتمام بالنسبة للجميع («قالوا»). ولعل هذا ما يسميه رولان بارط «مفعول الواقع» (l'effet de réel) : جزء صغير، تفصيل تافه، عنصر ثانوي، يرد في السرد ضمن أشياء خطيرة وجليلة، فيستحوذ على الاهتمام.

قد يكون مفعول الواقع شيئا نادرا لا يبرز إلا في غفلة من الكلام، وقد يقصد لذاته ويدس في ثنايا الحديث لغرض من الأغراض. فهو فيما نحن بصدده يخلق صورة أو

مشهدا يمكن وصفه هكذا : بعد انتهاء غذائه أو عشائه شرع معاوية في غسل يديه وفمه، وإذا بأسنانه الأمامية، ويا للهول، تسقط في الطست، كل هذا على مرأى ومسمع من المقربين إليه. وإذا بالطست، ومن طَرف خفي، يبدو وكأنه السبب فيما نزل بأول خليفة أموي من خَطب. لولاه لما سقطت أسنانه... اغتاظ معاوية إلى أن قال له أحد جلسائه : «والله ما بَلغَ أحَد سِنَّكَ إلا أبغَض بعضُه بعضا، فَفُوكَ أهْونُ علينا من سمعك وبصرك. فطابت نفسُه».

للاهتداء إلى سر مفعول الواقع، سأذكر نصا آخر للجاحظ يغيب فيه هذا المفهوم رغم ذكر ما قد يحيل اليه، فقد جاء في السياق نفسه : «لما شد عبد الملك [بن مروان] أسنانه بالذهب، قال : لولا المنابر والنساء، ما بالُيتُ متى سقطَت». لم أكن أعرف أنهم كانوا في ذلك الوقت يشدون أسنانهم بالذهب، ومع ذلك لا أجد في هذا الحديث ما قد يمتّ بصلة لمفعول الواقع. ذهبُ عبد الملك لا يساوي طست معاوية في شيء، ولا يهمنا كثيرا جمعُه بين المنابر والنساء.

لننظر الآن إلى نص أورده الجاحظ هذه المرة في **كتاب الحيوان**، روى فيه «أن أهل الأَحْنَف بن قيس لقَوا من النمل أذى، فأمر الأحنف بكرسي [فوُضع عند جُحرِهن، فجلس عليه ثم تشهّد] فقال : لَتَنْتَهُنَّ أو لَنُحَرِّقَنَّ عليْكُنَّ، أو لَنَفْعَلَنَّ أو لَنَفْعَلَن ! قال : فذهبن». التكرار في كلامه، كما جاء في شرح عبد السلام محمد هارون، لتأكيد الوعيد، وقد أعذر من أنذر.

ماذا كان يدور بخُلد الجاحظ وهو يحكي هذا القصة ؟ لا شك أنه يشير بطريقة غير مباشرة إلى تشبه الأحنف بن قيس بالنبي سليمان. وطبعا أفاض ضمن السياق نفسه في الحديث عما جرى بوادي النمل، إلا أن العلاقة هنا معكوسة : سليمان فهم قول النملة بينما فهم النمل قول الأحنف.

سُمي بالأحنف «لحَنَف في رجليه وهو العوج والميل»، ولقد اشتهر بحزمه وعقله، وكانت له مناظرات مع معاوية تناقلها الرواة معجبين ببلاغته وحضور بديهته... الحاصل أن الأحنف كفى أهله شر النمل بعد أن عجزوا عن مقاومته وطرده. إلا أن ما لفت انتباهي ليس مخاطبته النمل ولا كون النمل سمع تهديده وأذعن لأمره وذهب إلى حال سبيله. كما أنني لم ألتفت إلى كونه تعرض لكائنات ضعيفة من المستحسن الرأفة بها، مع أنها، كما يلاحظ الجاحظ، «ربما أجْلَت أُمَّة من الأمم عن بلادهم».

ما أثارني هو الكرسي الذي أمر الأحنف بإحضاره قبل القيام بوعظه. ما الفائدة يا ترى من ذكره ؟ ولماذا صار فجأة، كطست معاوية، أهم شيء في الحكاية ؟ لا يظنن القارئ أن الأحنف كان بحاجة إلى الجلوس بسبب عوج رجليه، فقد خاض الحروب أثناء الفتوحات وأبلى فيها البلاء الحسن. صحيح أن الأمر سيختلف لو خاطب النمل وهو واقف، فالجلوس يدخل على المشهد مسحة من الأبهة والفخامة ويمنح كلامه مزيدا من التأثير.

ربما لم يكن للكرسي ولا للطست ما يبررهما في رواية الجاحظ. كان يمكن حذفهما من غير أن تختل الحكاية. إنهما يشدان بانتباه القارئ لا لكونهما عنصرين فرديين وإنما لكونهما من مكونات الحدث. مفعولهما ليس مفعولا سرديا، إنه مفعول الواقع.

في **شذرات من خطاب غرامي** لرولان بارط، نقرأ القصة التالية : «كان أحد الموظفين الصينيين مغرما بمُومِس. قالت له : سأكون لك إذا قضيتَ مائة ليلة تنتظرني وأنت جالس على كرسي في حديقتي، تحت نافذتي. لكن في الليلة التاسعة والتسعين، قام الموظف وحمل كرسيه تحت ذراعه، ثم انصرف».

لست أدري أين استقى رولان بارط هذه القصة المثيرة جدا، وبالمناسبة أشير إلى أنني اعتمدت عليها جزئيا في إنجاز أحد فصول رواية **أنبئوني بالرؤيا**. استرعى انتباهي ولا شك تنازل الصيني المفاجئ عن «حقه»، عن المكافأة الموعودة ؛ تأملتُ كذلك عدد الليالي، تسعة وتسعين، قضاها تحت النافذة، وتاه فكري فيما كانت ستؤول إليه القصة لو رجع في الليلة المائة، حسب الشرط المعقود.

بيد أن ما شد انتباهي بصفة خاصة وبعث الحيرة في نفسي هو عنصر غير ذي بال في الظاهر : طلبت الحسناء من الرجل أن يقضي لياليه تحت نافذتها، ولم تكتف بتحديد مكان السهر، بل أمرته علاوة على ذلك أن ينتظر جالسا على كرسي. لِم هذا التدقيق في الشرط ؟ لِم عيّنت جلوسه على كرسي، مقعد لم تبادر بتقديمه له، يأتي به هو كل يوم، وحين ينصرف في نهاية المطاف يأخذه معه. المذهل حقا في القصة هو التنصيص على أنه اصطحبه معه عند انصرافه. كونه ذهب إلى حال سبيله أمر قد نتفهمه بعد التفكير، لكن لِم الحاجة إلى توضيح أنه حمل الكرسي معه حين مضى بدون رجعة ؟ ما يهم مبدئيا هو انصرافه، فإذا بالإشارة المكررة إلى الكرسي تجعل منه شيئا أساسيا، يصير بمجرد إقحامه

في النص عنصرا طاغيا، بينما من المفروض أن لا فائدة من ذكره على الإطلاق. ليس هذا كل ما في الأمر : لِم الإشارة إلى أن الرجل جعله تحت ذراعه أثناء انصرافه ؟ لقد ضمه إليه، عدل عن ضم امرأة تيمته حبا ليضم كرسيا. إن دل هذا على شيء، فعلى أن الكرسي صار أعز عليه منها. شيء تافه، عَرَضي، صار محور القصة وبطلها بدون منازع.

الصندوق الزجاجي

اسودّت الدنيا في عين شهريار بعد المصاب الذي حل به، فقال لأخيه شاه زمان : «قُم بنا نسافر إلى حال سبيلنا، وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو لا». خرج الأخوان خفية من باب سري في القصر، وأثناء سفرهما شاهدا جِنيا رهيبا يخرج من البحر وعلى رأسه صندوق من زجاج، فخافا وطلعا إلى أعلى شجرة (شهريار فوق الشجرة !). وإذا بالجني يفتح الصندوق ويخرج منه عُلبة، يفتحها هي أيضا فتبرز منها «صبية غرَّاء بهية»... أن تفتح صندوقا معناه أن تُفاجأ، قد تجد داخله كنزا، وقد تجد امرأة، وقد تنبعث منه شرور البشرية. أليس كتاب ألف ليلة وليلة صندوق پانْدُورَا ؟...

يحمل الجني معه صندوقه أينما حل وارتحل، ظنا منه أنه يضمن بهذه الوسيلة وفاء المرأة له، فهو سجين أوهامه، حبيس صندوقه محكم الإقفال. لكن النوم يقهره ويذهله عن الاحتراس، النوم نقطة ضعفه، تستغلها صاحبته لإرغام شهريار وأخيه على النزول من الشجرة وعلى مضاجعتها. «ولما فرغا [...] أخرجت لهما من جيبها كيسا وأخرجت لهما منه خمسمائة وسبعين خاتما، فقالت لهما : أتدرون ما هذه ؟ فقالا لها : لا ندري. فقالت لهما : أصحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بي على غفلة قرن هذا العفريت، فأعطياني خاتميكما أنتما الاثنان الآخران». ثم روت لهما قصتها مع العفريت الذي اختطفها ليلة عرسها، مبررة بذلك على ما يظهر سلوكها، ومؤكدة فوق ذلك «أن المرأة

إذا أرادت أمرا لم يغلبها شيء».

ما مدلول هذه القصة الطريفة وما هي وظيفتها ؟ من الواضح أن هناك مماثلة بين شهريار والجني، بين الصندوق الزجاجي والقصر، وأن القصة بكاملها مرآة يشاهد فيها الأخوان قصتهما الخاصة. إلا أن ما لا ينبغي إغفاله أنها أول قصة تُروى في الكتاب - طبعا بعد حكاية ما جرى لشهريار وأخيه من مصاب. إنها خارج الألف ليلة وليلة، وتجدر الإشارة إلى أن الصبية البهية الغرّاء أولُ رَاوِية في **الليالي**، قبل شهرزاد التي لن يأتي ذكرها إلا فيما بعد. الصبية - هكذا ينعتها النص وستظل بدون اسم - سبقت شهرزاد وشَرَّعت أبواب السرد. وهنا تظهر المهارة الفائقة لمؤلف **الليالي** المجهول، أو بالأحرى المؤلفين، فقد نسجوا هذه الحكاية وهم يفكرون في بنية الكتاب وأسلوب نظمه وصنوف تشعباته ومنعرجاته. ذلك أن الصبية تمهد لظهور شهرزاد، وتعلن بصفة مستترة مضمون الكتاب وشكله : خواتم في علبة !

عدد الخواتم التي غنمتها الصبية صارت في نهاية الأمر خمسمائة واثنين وسبعين، لم تصل بعد إلى الألف، ولكنها في طريقها إليه. وفي صيغة أخرى للقصة، يبلغ عدد الخواتم ثمانية وتسعون، يضاف إليها خاتم شهريار وخاتم شاه زمان ليصل المجموع إلى مائة. وسواء أأخذنا بهذا العدد أم بذاك، فالمقصود هو العدد الهائل من الخواتم التي بحوزتها، ما لا يُحصى من الخواتم. وعلى المنوال نفسه، فألف ليلة تعني ما لا يحصى من الليالي، إذا اعتبرنا الألف كرمز للانهائي. وبهذا المعنى فإن الحديث عن ألف ليلة وليلة بمثابة إضافة وحدة إلى اللانهائي، كما أشار إلى ذلك بورخيس. وبهذا المعنى أيضا زادت الصبية بدورها خاتمي شهريار وشاه زمان، أي وحدتين، إلى اللانهائي من الخواتم... وهكذا، في افتتاحية الكتاب، تُعلن الخواتم مسبقا عن العدد الهائل من الليالي التي ستُحييها شهرزاد. من جهة الصبية، ومن جهة شهرزاد، واحدة تجمع الخواتم، والأخرى الحكايات. تملك شهرزاد كما نعلم ألف كتاب، والصبية تملك ألف خاتم. للصبية «عِقد» من الخواتم والعشاق، ولشهرزاد عقد من الحكايات والشخوص. للصبية كيس يضم عِقد خواتم، ولشهرزاد ديوان يشتمل على سلسلة حكايات.

وبهذا الصدد، تشد الانتباه في القصة موضوعة الاختفاء والانغلاق. فشهريار وأخوه يختبئان بين أغصان الشجرة وأوراقها، والصندوق الزجاجي له أقفال ومفاتيح يصل عددها حسب النسخ إلى أربعة أو سبعة. أما الصبية فهي في علبة، والعلبة في

صندوق، والصندوق في البحر... ألا يحيل هذا إلى كتاب **الليالي** وإلى حكاياته التي توجد بداخلها حكايات، تتضمن بدورها حكايات، وهكذا ؟

تروي الصبية قصتها، إلا أنها لا تروي ما جرى لها بالتفصيل مع عشاقها الذين فاق عددهم الألف. ولمن قد ترويها يا ترى ؟ أللأخوين الخائفين الوجلين ؟ ليس لديها وليس لديهما متسع من الوقت. أَلِلجني الشّرِس الرهيب ؟ مستحيل. إن ما يمكن أن ترويه كتاب لم يُصَنّف بعد، ولن يؤلف على الإطلاق، وإن كان مُضمرا في حكايتها مستترا فيها. وقد يكون هو الكتاب نفسه الذي يضم ما سردته شهرزاد...

تَــمـــرُّد

تحمل إحدى مسرحيات فرنسوا مُورْياك، صاحب كتاب **الروائي وشخوصه**، عنوان **أصمودي**. وأصمودي هذا، حسب ما جاء في الأساطير، جني له عدة صفات ومميزات، لعل أبرزها فضوله، أو لنقل حبه للمعرفة. نعلم أن الجن مولعون بالتقاط الأخبار والإطلاع على الأسرار. ألم يرد خبر ارتقائهم إلى عنان السماء واستراقهم السمع، سعيا إلى كشف ما يخبئه الغيب وما سيحدث في مستقبل الأزمنة ؟ ألم يكونوا يزوِّدون العرافين والكهان بنتف ومقتطفات مما يصل إلى علمهم ؟ والحق يقال، لم يكونوا ضنين بما يلتقطونه من خبايا، وكأن لا جدوى من المعرفة المكتسبة إن لم يبلغوها لأتباعهم من بني آدم.

لم يكن أصمودي من الجن الذين يأوون إلى الصحاري والقفار ويرتادون الكهوف والمغارات، كما لم يكن من الذين يختطفون البنات في ليلة زفافهن ويسجنوهن في قفص من زجاج أو في قبو تحت الأرض. الظاهر أنه كان من الجن «السماويين» إلى أن نزل الوحي وأقفلت السماء في وجهه وصارت الشُّهُب المُحرِقة بالمرصاد لكل من يقترب من الملإ الأعلى. وبما أنه لم يعد بمقدوره معرفة شذرات من الغيب ومما تخبئه الأيام، تحول فضوله إلى موضوع آخر، أخذ يهتم بما يجري على وجه الأرض، ركز اهتمامه على أحوال البشر وشمائلهم وكيفية عيشهم، نساء ورجالا، شيوخا وشبابا،

كهولا وأطفالا. صار «مدينيا»، ديدنه معرفة حياتهم وإدراك أسراهم وتتبع أخبارهم يوما بعد يوم. لا يهتم كثيرا بالأزقة والمتاجر والأماكن العمومية المفتوحة، ما يشغل باله على الخصوص هو ما يجري في الدور الموصدة والمساكن المقفلة، ما يفعل القاطنون بها حين يكونون مجتمعين ومنفردين، حركاتهم وسكناتهم، ما يخفون وما يعلنون.

كيف يشبع فضوله ؟ الأكيد أنه لا ينظر من ثقب في الباب كما يفعل عادة البصاصون المتلصصون. طريقته فريدة من نوعها : في أعلى السطوح، ميدانه ومرتعه، يرفع سقوف المنازل وينظر إلى ما يجري تحتها... لم يُرْوَ أن أحدا التقى به أو رآه، وبصفة عامة فالجن يختفون عن الأنظار، ما عدا في **ألف ليلة وليلة** حيث يعيش الناس معهم جنبا إلى جنب ويعاملونهم ويحاورونهم في العديد من المناسبات. وعلى الرغم من أن أصمودي لم يُشاهَد، فإن الرسامين أنجزوا لوحات تعرض قسمات وجهه. إحداها تُصوره وقد رفع بيده اليسرى سقفا، تُظهِره نهما فاغر الفاه، والاستغراب ملء عينيه الجاحظتين، وفي أسفل الدار رجل وامرأة يتجاذبان أطراف الحديث، وبجانبهما طفلان يلعبان.

خلال فترة طويلة كان أصمودي راضيا عن هذا الوضع، يشعر بسعادة غامرة أثناء ممارسته لهوايته المفضلة، مراقبة الناس مع اختفائه هو عن الأنظار. لم يخطر ببال أحد أن جنيا عارما يتتبع حركاته وسكناته، لم يرفع أحد ذات يوم بصره ليعاينه. لكن، ومع توالي الأحقاب، أخذ شك ينتابه، تبين له أنه عرضة للامبالاة، لا أحد يلتفت إليه او يعلم بوجوده، لا أحد يهتم به، فكأنه ليس بكائن. تساءل حينئذ عن جدوى فضوله، عن الفائدة من علمه بأحوال الناس بينما ليس بمقدوره أن يتدخل في شؤونهم، صار يتألم لكونه لا يستطيع مساعدتهم والأخذ بيدهم. يراهم يسيرون حسب ما تسخره لهم أمزجتهم وأقدارهم، دون أن يكون له أي دور في توجيه سعيهم. حين وجد نفسه وحيدا وتبين له انعدام جدواه، تملكه الحنين إلى ما سلف من الزمن، حين كان له أتباع ينقلون عنه ما يطلع عليه في العالم العُلْوي. كان يحس آنذاك أنه نافع، ينبه الناس إلى ما ينتظرهم، فيتلافونه، أو على الأقل يكونون على علم بما ينتظرهم. عهد ولى بلا رجعة.

ذات يوم باغته يأس جارف. كان ممسكا بسقف بيت، فِناءُه هذه المرة فارغ ولا أثر فيه للزوجين ولطفليهما. ومع يقينه بأنهم لن يصغوا إليه، صرخ بأعلى صوته : «أعينوني، إني بحاجة إليكم وأنتم بحاجة إلي. ساعدوني على مساعدتكم». ثم أقفل السقف وأسند رأسه على ذراعه وأجهش بالبكاء.

سوء تفاهم

«الكلام نِصفُهُ لمن يَتحدَّث، ونصفُه لمَن يُصْغي».

مُونطِيني

كتب أندري جيد ذات يوم : «بين أن يحب المرء وبين أن يظن أنه يحب، وحده الإله بمقدوره أن يميز بين الحالتين». إنها حقا مسألة دقيقة، ولعلها أرَّقَت ابن حزم وهو يؤلف **طوق الحمامة**، إلى أن اهتدى إلى جواب اعتبره أكيدا لا يتطرق إليه شك : ما ينبئ عن الحب، حسب رأيه، سوء تفاهم دائم بن المحبَّين، ومحاولات لتبديده في كل لحظة وحين، «فنجد المحبَّيْن إذا تكافيا في المحبة، وتأكدت بينهما تأكدا شديدا، أكثَرَ بهما [...] تضادُّهما في القول تعمُّدا، وخروجُ بعضهما على بعض في كل يسير من الأمور، وتتبَّعُ كل منهما لفظةً تقع من صاحبه، وتأَوُّلُها على غير معناها، كل هذه تجربة ليبدوَ ما يعتقده كل منهما في صاحبه».

يتبادل المحبان الأسئلة حول معنى الكلام والمرمى منه وأسباب التفوه به... ثم يأتي الشرح بما قد يُشفي السائل ويحل العقدة وينهي التوجس والحيرة، إلا أنه ـ في أغلب الأحيان ـ يُوَلّد، إن عاجلا أو آجلا، تساؤلات جديدة لم تكن متوقعة، فلا مندوحة والحالة هذه من إعادة التفسير، وهكذا إلى ما لا نهاية. الارتياب في نوايا الآخر وسرعة

الرضى «في الوقت الواحد مرارا»، معيار لا يخطئ، وفق ابن حزم : «وإذا رأيتَ هذا من اثنين فلا يخالجك شك، ولا يدخلنك ريب البَتّة، ولا تتمارَ في أنَّ بينهما سرّا من الحب دفينا [...] ودُونَكها تجربةً صحيحةً، وخبرةً صادقة [...] وقد رأيته كثيرا».

ما ينطبق على المحبين قد ينطبق على علاقة أخرى سبق للجاحظ أن نعتها بالعداء، ولكنها لا تخلو أيضا من محبة، تلك هي العلاقة بين القارئ والمؤلف. أن تقرأ معناه أن تسيء الفهم، أن ترى في النص ما لم يقصده الكاتب، أو أن تود تصحيح ما ورد فيه. ألّف جُول فِيرْن روايته **أبو هَوْل الثّلوج** لتصحيح نهاية رواية إدْغار ألان بو، **مغامرات آرثر غوردون بيم**. وفي هذا الصدد، ألا ترى أن الأطفال لا تروقهم النهايات المأساوية ويرغمون آباءهم وأمهاتهم على تغييرها ؟

كثيرا ما يتأفف المؤلف من قرائه، من بعضهم على الأقل، بل قد يثور ويغضب لأنهم حوَّروا مقصوده وفهموا ما كتبه على غير وجهه وتأولوه على غير معناه، بتعبير ابن حزم. لكن أليس في الأمر ما يجعله يعتز به ويحمده، إذ أن فيه، على أية حال، حياةً لما كتب وإثراء له؟ وما يؤيد هذا أن الاتفاق التام بين المؤلف وقرائه لا يحدث إلا حين يكون النص ضعيفا أو متوسطا، تتصفحه ثم تُلقي به جانبا وتنساه في حينه. حاصل الكلام، فإما أن يكون هناك سوء فهم، وإلا فالنص لا ضرورة له. ألا ترى أن المؤلفين الكبار هم الذين لم يُفْهموا لأول وهلة؟ ولنذكر بهذا الصدد البون الشاسع بين أبي العتاهية وأبي العلاء المعري... بل إن سوء الفهم، أو القراءة الخاطئة حسب تعبير البعض، هو الذي يضمن تطور الأدب، مثلما يرعى علاقة المحبين، فلولاه لما حدثت ثورات أدبية ولما حصلت اكتشافات جديدة ولما ظهرت صيغ وأساليب فريدة.

قد نضيف إلى ما اقترحه ابن حزم معيارا آخر، ولعله هو نفسه. تأمل حال امرئ موله في حب امرأة : أثناء غيابها لا ينفك يُحدثها، يروي لها قصصا وحكايات، سيلا لا ينضب من الروايات يَعِد نفسه بنقلها إليها عند لقائها. وحين تحضر يبادرها بالسؤال عما فعلت وعما لم تفعل، أي يطلب منها أن تتحول بدورها إلى حاكية لا يمل من سماعها. يدوم الحب ما دام يجمعهما سيل سردي لا يتوقف، ويربطهما نسيج لا يكتمل، يصوغانه عند مطلع الشمس ويفتقانه عند غروبها. كلاهما يثير الآخر ليسترسل في الكلام، ما دام الشوق إلى رؤيته شوقاً إلى الإصغاء إليه وتتبعا لما يقوله.

لكن قد يأتي يوم لا يتحمَّل كلاهما فيه حكايات الآخر، يلوذان حينئذ بالصمت

ويقطعان كل علاقة بالحكايات، ويصل بهما الأمر إلى حد أن يكرها أن يصبحا موضع سرد. تقول إحدى روايات أسطورة ترِيسْتان وإيزُولد (وهي صيغة فظيعة ومذهلة في آن) أن تريستان، بعد عامين أو ثلاثة من معاشرته لإيزولد، ردها إلى زوجها الملك مارقُوس، ثم جمع الناس وسط السوق واستل سيفه وهدد بقطع رأس كل من يتحدث مستقبلا عن علاقته بإيزولد...

كم من الكتب أحببناها وشغفنا بها، ثم أعدناها ذات يوم إلى مؤلفيها.

في الكتابة الپوپ[3]

لشدة قوة الشائعة وما يترتب عنها من تشويش وما تحدثه من بلبلة، جعل اليونان منها إلهة... أتساءل أحيانا لماذا لم يؤلهوا البلاهة أيضا، لا سيما حين أتذكر قولا للشاعر الألماني فريدريش شِيلّر : «ضد البلاهة، حتى آلهة الإغريق تكافح بدون جدوى». تقف الآلهة عاجزة أمامها، إنها قادرة على كل شيء، إلا على دحرها. إذا أخذنا كل الأمور بعين الاعتبار، تبدو البلاهة أقوى من زُويس، وأثينا، وهِيرميس.

لا شك أن غوستاف فلوبير كان يقتسم الرأي ذاته، وهو الذي أولى البلاهة أهمية قصوى، فألف كتابا فريدا من نوعه هو **قاموس الأفكار الجاهزة**، تتبع فيه ما يُتداول في عصره من أفكار مسبقة وعبارات سائدة. بل إنه جعل منها محور رواياته وعنصرها الأساس، فلا أحد من شخوصه بمنجى من تأثيرها، لكونها تتسرب إلى الأحاديث والحوارات، وتتخلل المواقف جميعها. يرزح فلوبير تحت ثقلها، أو كما قال : «البلاهة الإنسانية، الآن، تثقل كاهلي بقوة، حتى لكأنني ذبابة تحمل الهيمالايا على ظهرها». وعلى الرغم من أنها تغيظه وتؤلمه، لأنه يعلم علم اليقين أنه لن يسلم أبدا من تداعياتها، وأنه كغيره ضحية لها، إلا أنها المادة التي يشتغل عليها، وبهذا المعنى فهي في النهاية ملهمتُه، توحي إليه بأعز ما أنجز، أدبه الرفيع.

---

3. تقديم كتاب عبد السلام بنعبد العالي، **الفلسفة الپوپ**، توبقال، 2015.

كثيرا ما أتذكر غوستاف فلوبير حين أقرأ عبد السلام بنعبد العالي، ولقد شعرت منذ أول اطلاع على كتاباته أنه جاء بنغمة جديدة في الفكر العربي، نغمة لا يخطئها قارئه. تساءلت مرارا عن سرها، ودون أن أدعي معرفة حقيقة الأمر، يمكن أن أقول إنه، في سياقه الخاص وفي جانب هام من انشغالاته، يقوم برصد البلاهة في شتى مظاهرها ويعمل على مقاومتها. عند تناوله موضوعا ما، يبدأ عادة بذكر ما يدور غالبا في الأذهان، فيُشعر القارئ بنوع من الاطمئنان، ثم فجأة يأتيه بما يخالف رؤيته للأمور ويجعله يعيد النظر في آرائه وفي نفسه. ما يسعى إليه هو التصدي لما يبدو لأول وهلة، لما يتبادر إلى الذهن، ما يقال، «ما يُتناقل عن طريق السمع»، «بادئ الرأي»، بكلمة واحدة يتصدى إلى «اللافكر الذي تنطوي عليه الأفكار الجاهزة». لا شك أن القارئ يحمد له هذا النهج الذي يجعله هو أيضا ينفض عنه ما علق به من غبار البلادة فيصير، ولو لبعض ثوان، «ذكيا»، أو يتخيل ذلك. للبلاهة قرابة بالبداهة، لما يُعتبر طبيعيا في حين أنه تاريخي في واقع الأمر، منسوب لفضاء وزمن محددين. يحيل بنعبد العالي في هذا الصدد إلى رولان بارط الذي نبه إلى ارتباط البداهة والمُسَلّم به بالعنف، والذي شدد على «أن العنف الحقّ هو أن نقول : طبيعي أن نعتقد هذا الإعتقاد، هذا أمر بدهي».

لربما أبرز تجليات البلاهة هي الوثوقية، المبنية على آلية توحيدية «تمنع الوثوقي من أن يقبل بتعدّد الآراء، وبالأحرى اختلافها». لكن المثير في تحليل بنعبد العالي ملاحظته أن الوثوقي، «قبل أن يرفض الاختلاف مع غيره، يبدأ أولا بالامتناع عن الاختلاف مع نفسه، أو، على الأصح، بالخضوع لاستحالة الاختلاف مع الذات». ويضيف : «قبل أن يسدّ الوثوقي الأبواب على الغير، يسدّها على نفسه، وقبل أن يمارس عنفه على الآخرين، يرزح هو نفسه تحت ضغط البداهة وعنفها. فالوثوقي لا يخضع فكره للمنطق، بل إنه يخضع كل شيء لمنطقه هو». إنه عدو نفسه، في حرب دائمة مع ذاته. يقفل كل باب لإعادة النقاش واستئناف التفكير، لمراجعة نفسه، يسعى جاهدا لبلوغ نقطة اللاعودة، وما العنف الذي قد يبديه إلا مؤشر على ذلك. «ما يحول بين الوثوقي وبين أن يعاود النظر في ما يعتقد، ليس كونه لا يقتنع بالرأي المخالف، وإنما كونه لا يصغي». لا يصغي ولا يريد أن يصغي، يخشى إن هو أرخى سمعه أن يتزحزح اعتقاده الراسخ. إن أخشى ما يخشاه ألا يظل وفيا لقناعات يعتبرها دائمة الصدق.

إذا كان الإنسان، كما يعتقد فلوبير، مجبولا على البلاهة، فإن الخطأ يترصده في كل

وقت وحين. بل يمكن أن نذهب أبعد ونقول : في البدء كان الخطأ. والبداهة مصدر الخطأ، النتيجة أنه، وفقا لبنعبد العالي، «إن كانت هناك بداهة، فهي لا يمكن أن تكون إلا عند نهاية مسار، وإن كان هناك وصول إلى حقيقة، فهي لا يمكن أن تكون إلا تعديلا لرأي، وتصحيحا لأخطاء». لا تدرك الحقيقة، حسب تعبير بليغ لغاستون باشلار، «إلا في جوّ من النّدم الفكري». ومن هنا ضرورة المعرفة-الضّد، والدور البارز لمفهوم الانفصال. بناء على ذلك، «يتغير مفهوم الفكر ذاته، فيغدو الإنسان موجودا، لا من حيث هو يفكر، كما ذهب أبو الفلسفة الحديثة، وإنما من حيث لا يفكر كما أوضح لاكان».

مهما يكن فالصواب مصحوب دوما بقدر من الخطأ، بحيث لا ينفع معه سوى سلاح السخرية الذي لا يرى في ممارسة الفلسفة تحصيلا لمعرفة، وفقها ينغمس في تفسير النصوص وشرحها، ولا يأبه كثيرا للموضوعات التي ينصبّ عليها التفكير، بقدر ما يهتم بشدّة الفكر. يتم الامر هنا «على نحو ما تحدثه موسيقى الپوپ، التي لا تهمّها إلا شدة الانفعال أو الصدمة التي سيتلقاها المستمع من غير أن ينشغل بما تعبر عنه الإيقاعات».

ومن هنا شغف بنعبد العالي في كتاباته بالتضاد البلاغي (oxymore)، بما يبدو تناقضا لفظيا، أو طباقا مركبا. تضعه اللغة العربية في العديد من الألفاظ، وهكذا فإن «أسَرّ الشيء: كَتَمه وأظهره». وللتذكير، فالجاحظ لا يمكن أن يتطرق لظاهرة ما إلا بوضعها بجوار ظاهرة معاكسة، فيقول الشيء وضده. هكذا ينفصل اللفظ عن معناه، والموضوع عن نفسه. اقتباسات بنعبد العالي تصب في هذا المنحى، كقول نيتشه : «كم كان الإغريق سطحيين... من شدة عمقهم»، نيتشه الذي اعتبر أن العمق ذاته لم يعد «إلا السطح وقد انثَنى».

ما يحير في بعض النصوص الأدبية أن البلاهة قد تتحول إلى نقيضها. أبله دستويفسكي ليس أبله، بل يمكن الجزم أنه قمة في الذكاء. توحي رواية فلوبير، **بُوفار وبِيكُوشِي**، بملاحظة مماثلة : أبلهان يسعيان إلى الإحاطة بكافة العلوم ويفشلان كل مرة في مسعاهما، إلا أنهما، وعلى الرغم مما يثيرانه من سخرية وازدراء، أعلم من كل الذين يحيطون بهما، والسبب أنهما، في سعيهما إلى اللحاق بحقيقة لا تفتأ تفلت وتضيع، لا يكفان عن وضع الأسئلة ومعاودة النظر في ما يعتقدانه. الاستنتاج الذي يمكن استخلاصه أنه إن كان هناك ترياق ضد البلاهة، فهو في السؤال اللامتناهي. وبالمناسبة، يقول

فيلسوفنا متأملا الوضع الراهن : «لا يتبقّى للمثقف إلا الانخراط في شبكات مقاومة تسعى جهدها إلى بلورة أسئلة وإحداث شروخ في عالم ينحو نحو التنميط والتخشّب وتكريس البلاهة».

ميزان الترجمة

يرفع شيُوران كثيرا من قدْر المترجمين حين يكتب : «المترجمون الذين تسنّى لي التعرفُ إليهم كانوا أكثرَ ذكاء وأكثرَ إثارة للاهتمام من المؤلفين الذين ترجموا لهم. ذلك أنه، عند الترجمة، يلزم إعمالُ الفكر أكثرَ مما عليه الأمر عند «الإبداع»».

هل مَرَدّ ذلك لكون المبدع يتعامل بالأساس مع لغته، بينما يتعامل المترجم حتما مع لغته ومع لغة أجنبية، يوازن بينهما ويزن كلتيهما بالنظر إلى الأخرى ؟ لكن أحقا يتعامل المبدع مع لغة واحدة ؟ كل من جرب الكتابة يعرف الجواب، بل ربما حتى من يمارس القراءة، فالقارئ كذلك، شأنه في ذلك شأن المترجم. يحضرني هنا قول لمُونْطِيني : «أيا كانت اللغة التي تتكلمها كتبي، فأنا أُكلمها بلغتي».

يحدث هذا بصفة جلِيّة حين تكون لغة الكتب التي نطالعها أجنبية بصفة أو بأخرى. قراءتنا في هذه الحالة ترجمة واعية أو غير واعية بذاتها، نتلقى النص المنتمي إلى لغة أخرى في لغتنا، نستقبله في أدبنا ومأوانا المعتاد. حينئذ نقوم بالضرورة بعملية وزن، نزن اللسان الأجنبي بلساننا الأصلي. وبالفعل تتبادر إلى الذهن، عند الكلام عن الترجمة، صورة الميزان وما تحمله من معان وإيماءات. المترجم وازن بالضرورة، لا ينفك ينظر إلى كِـفّتَي الميزان، ينقل بصره من هذه إلى تلك. وإلى هذا المعنى يرمي عنوان هذا الفصل، وما يتضمنه من إيحاءات لعناوين لا شك أنها تخطر ببال القارئ العربي، وفي مقـدمتها **ميزان**

العمل للغزالي، وأيضا، وارتباطا بالعدالة، **ميزان الاعتدال في نقد الرجال** للذهبي، وهو يندرج ضمن ما يسمى «علم الجرح والتعديل»، علم يُنَقِّب عن أحوال رواة الحديث النبوي ويتفحص عدالتهم وأمانتهم ويحكم إلى أي حد يجوز قبول روايتهم. وقد قام ابن حَجَر العَسقَلاني بتلخيصه في كتاب سماه **لسان الميزان**.

* * *

ككل وازن يكون المترجم محل رِيبة ومراقبة، تحوم حوله الشُّبُهات. فبما أنه ذو لسانين، يُعتبر ذا وجهين وولاءين، فيُتَّهم بعدم تأدية الكلام كما ينبغي، «على الوجه الصحيح». عمله معرض للشك والنقد، لمناقشة لا تنتهي، لاستئناف الحكم، لإعادة الوزن والتدقيق فيه. وهنا يمكن الرجوع إلى شيُوران حين قال إن المترجمَ أكثرُ إعمالا للفكر، ذلك أن له حاجزا يمنعه من التهور، بل وازعا أخلاقيا، فهو مقيد بالنص الأصلي يتحرك جنبا إلى جنب معه. أما «المبدع» فلا أحد يلومه على انحرافه عن النصوص التي يتعامل معها، بل إن تهوره وطيشه قد يُحمَدان، فيُغفر له هذيانه وجنونه ويُتسامح مع شطحاته، بينما لا تساهل مع مترجم مجنون ولا صَفْح عنه.

وشعورا منه بذلك قد يلجأ، كدليل على حسن نيته وتبرئة لذمته، إلى إرفاق نصه بالنص الأصلي، في سعي منه إلى تبرير اختياره وتثبيت مسلكه، ولسان حاله يقول : إن لم تصدقوني فانظروا بأنفسكم. وهذا ما يفسر ظاهرة المنشورات مزدوجة اللغة حيث يتم إدراج النص الأصلي باعتباره ضمانة وكفالة، تسويغا لمشروعية الترجمة. تفتح الكتاب فتجد الترجمة على صفحة، والنص الأصلي في الصفحة المقابلة، وهكذا يُصمم الكتاب لكي يقرأ مرة واحدة باللغتين، صورة لميزان بكِفَّتَيه، وإذا بالقارئ وازنا بالقوة، تقع على عاتقه في نهاية الأمر مسؤولية القيام بالوزن. فكأن المترجم يتملص منها ويلقي بها إلى القارئ مفوضا له الأمر وتاركا له القول الفصل.

يشير وجود النشر المزدوج إلى الفشل المبدئي للترجمة، أو إن شئنا إلى جَوْرِها، وعدمِ تمكن المترجم من ان يكون عدلا منصفا. يسعى النشر المزدوج جاهدا إلى إصلاَح الخَلَل المحتمل وتقديم فرصة فورية لتصحيحه. النص الأصلي حارس متربص، يبدو ساكنا ولكنه على أهبة الانتفاض والانقضاض والاعتراض. يظل حاضرا على الدوام، حتى وإن كان غائبا، فلا يسع المترجم والحالة هذه إلا أن يكون مترددا متأرجحا، كالبهلوان على الحبل يوازن خطواته بعصا طويلة (balancier)، كلمة تترجم

بميزان البهلوان.

وميزان البهلوان يعود بنا إلى عنوان الكتاب الذي أشرت إليه فيما قبل، **لسان الميزان**، عبارة تشير إلى الإبرة، إلى قطعة المعدن التي تكون في وسط الميزان بين كِفّتَيه. لسان الميزان... ما أبلغ هذه العبارة وما أجملها !

* * *

يثير البهلوان الإعجاب، إعجاب مشوب بالقلق، وفي معرض كلامنا عن ميزانه أود الرجوع إلى نص للجاحظ سبق لي أن ذكرته في مناسبة سابقة، نص يصف بهلوانا من نوع آخر، وأقصد الشخص المزدوج اللسان. من المعلوم أن الجاحظ يقول باستحالة التمكن من لغتين، ويقدم رأيه هذا كقاعدة لا تقبل الاستثناء، أو لا تقبل إلا استثناء واحدا في نظره : يتعلق الأمر بقَاصّ من البصرة اسمه موسى الأُسواري، نعرف عنه أنه توفي حوالي خمسين ومائة للهجرة، وأنه من أصل فارسي (الأسواري نسبة إلى أسوارية، في نواحي إصفهان)، وأن علماء الجرح والتعديل كانوا يعتبرونه «من الضعفاء»، أي ممن لا يُعْتَدّ بهم في رواية الحديث النبوي[4]. ومن المعلوم أيضا أن كلمة قاص، التي تعني اليوم كاتب القصة أو راويَها، كانت فيما مضى تحيل إلى خطيب من نوع خاص، سيء السمعة على العموم إذا ما استندنا إلى ما جاء عنه في **كتاب القُصّاص** لابن الجوزي : يعظ الناس في المساجد وهدفه البين أثناء تفسيره للآيات القرآنية، استمالة المستمعين وإثارة انفعالهم وتحريك عواطفهم، إلى درجة أن منهم من يشهق ويبكي، بل منهم من يخرق ثيابه أو يُغمى عليه.

يتحدث الجاحظ عن موسى الأسواري في **البيان والتبيين**، كتاب ألفه أساسا للدفاع عن الثقافة العربية ضد من كانوا يتنقصونها ويستخفون بها. وكما سنلاحظ في النص الذي يعنينا، يركز على الجانب اللغوي ويُسجّل مشهدا يمكن نعته بالمسرحي، يبدو موسى الأسواري فيه بهلوانا وممثلا من الدرجة الأولى. يقول الجاحظ عنه : «كان من أعاجيب الدنيا، كانت فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية، وكان يجلس في مجلسه المشهور به، فتقعد العرب عن يمينه، والفرس عن يساره، فيقرأ الآية من كتاب الله ويفسرها للعرب بالعربية، ثم يُحَوّل وجهه إلى الفرس فيفسرها لهم بالفارسية، فلا يُدْرى بِأيّ لسان هو أَبْيَن».

4. جاء عنه أنه كان قَدَرِيا، والقدرية مذهب يرى أن للإنسان قدرة ومشيئة يتصرف بها. وهذا يقربه من الجاحظ الذي كان معتزليا.

سواء أتعلق الأمر بالعرب أم بالفرس، فإن القرآن بحاجة إلى تفسير، إلى شرح، لنقل إلى ترجمة. القرآن، النص الأصلي، كتاب عربي مبين، لكن العرب الذين يخاطبهم موسى الأسواري لا يفهمونه تلقائيا، أو على الأصح لا يفهمون جميع آياته مباشرة. يدركون قسما منه، ويغيب عنهم قسم آخر، فوضعيتهم بين المعرفة والجهل، وإلا لما كانوا بحاجة إلى حضور مجلس القاص والاستماع إليه. فهم يفتقرون إلى مفسر، حتى لو اعتقدوا أنهم قادرون على فهمه بدون وسيط. إلا أنهم، وكيفما كان الحال، مُلِمّون بلغة القرآن، على عكس الفرس الذين لا يفهمون شيئا في اللغة التي نزل بها الوحي، فلا بد لهم إذن من ترجمة شاملة للنص إلى لسانهم. يترتب عن هذا ولا شك اختلال في درجة الفهم بالنسبة لهذه الجماعة أو تلك، فيكون التفسير مختلفا من حالة إلى أخرى. يُكَيّف القاص خطابَه لا محالة حسب الجهة اليمنى والجهة اليسرى، إنه ميزان يميل هنا أو هناك حسب لغة المستمعين. يترتب عن هذا أنه لا يقول الشيء نفسه في الحالتين، لا ينقل المعنى نفسه تماما للعرب وللفرس.

يبدو موسى الأسواري، «في مجلسه المشهور به» والذي يذكرنا بمجلس القاضي الذي يكون عليه ان يستمع للطرفين، يبدو همزة وصل، فمن جهة يَصِل من يصغون إليه بمعاني كتاب الله، ومن جهة أخرى يقرب بين جماعتين مختلفتين، عرب وفرس يتناوبان في الاستماع إلى تفسيره. تتواجد الجماعتان في المكان نفسه، لكن اللغة تفصل بينهما. كلتاهما منكمشة على لسانها، على ذاتها لا تغادرها، بيد أن القاص يجتذبهما ويجمع بينهما مخاطبا إياهما على التوالي، حركة الأرجوحة التي تنطلق لتعود. إنه، والعبارة في محلها هنا، لسان الميزان، يزن بالقِسطاس خوفا من أن لا يعدل بينهما، يساوي بين الفرس والعرب، يقول أثناء تفسيره للآيات القرآنية الكلام الفصل لهؤلاء ولأولئك. فمن الواضح أنه لا يُغَلّبُ العرب على الفرس ولا الفرس على العرب، من الجَلي أنه يَعدِل بين اللغتين، يَحْدُوه الإنصاف بحيث لا تظلم واحدة الأخرى ولا تُدخِل الضّيْم عليها.

ومع ذلك قد تبدو المساواة المنشودة غير تامة : فالعرب على يمين القاص، والفرس على يساره، ولا يخفى أن الصدارة لليمين، أليست اليد اليمنى مفضلة، ألا تتمتع بمزية وشرف ؟ وليس هذا كل شيء، فالقاص يخاطب العرب أولا، والفرس ثانيا ؛ اللغة الأولى التي ينطلق منها هي العربية، عربية القرآن، ثم بعدها يأتي التفسير بالفارسية.

هذا هو الترتيب الوارد أثناء عرضه. لكن فيما يخصه، ما هي لغته الأولى ؟ الفارسية طبعا، لغة مولده ولغة نشأته الأصلية. بيد أنه من اللازم أن نتساءل : هل يجوز الحديث عن لغة أولى تخصه ؟ ألم تَنْتَف هذه التراتبية بالنسبة إليه، وهو الذي لا يُدْرَى بأي لسان هو أَبْيَن ؟

بقي أن نتساءل عن موقف الجاحظ وهو يتحدث عنه. إنه لا يُخفي إعجابه الشديد به، بشخص يُتقن لغتين إتقانا تاما، مرتبة لم يبلغها هو، وإلا فلا مبرر لإعجابه. كان له على ما يبدو دراية بشئ من الفارسية، على الأقل إذا عوّلنا على الكلمات الكثيرة التي يذكرها بهذا اللسان في كتبه، لكنه لن يكون أبدا في مستوى موسى الأسواري، وربما لم يكن يتمنى ذلك، لاعتقاده الجازم أن ما قد يتعلمه في لغة ثانية سيكون على حساب لغته الأصلية، بحيث تتعادل اللغتان ويستوي ميزانهما فلن يكون لا أَمام أُولى ولا أمام ثانية.

بورخيس «العربي»

اهتم بورخيس كثيرا بالأدب العربي، اطلع عليه مترجما إلى لغات أوروبية، واستفاد من دراسات قام بها مستشرقون، وعلى الخصوص إدوارد لِين، ريشار بورتون، إرنِست رينان، أسين پَلاثيُوس. يكفي في هذا الصدد استعراض عناوين بعض نصوصه لتكوين فكرة عن انشغالاته العربية : «الدنو من المعتصم»، «حجرة التماثيل»، «بحث ابن رشد»، «الحمراء»، «ابن خاقان البخاري، ميت في متاهته»...

إلى جانب الإسبانية، كان بورخيس يتقن الإنجليزية والألمانية والفرنسية، ومنذ أن نقلت كتاباته إلى هذه اللغة الأخيرة صار معترفا به ومحل تقدير على صعيد العالم، فاستضيف في الجامعات وحظي بمختلف مظاهر التكريم وحاز ما لا يحصى من الجوائز والأوسمة. إلا أنه، وعلى الرغم من تبوئه قمة المجد الأدبي، بقي في نفسه شيء من... اللغة العربية. لا شك أنه كان يعتبر معرفته بالأدب العربي ناقصة، تفتقر إلى الإحاطة بالأُسّ الذي يسنده، اللسان الذي دُوِّن به. نجد في كتاباته عبارات تحيل إلى اللغة العربية، لكنه لم يكن يعرفها، وأغلب الظن أن حلم تعلمها راوده طيلة حياته، بيد أنه لم يسع إلى تحقيقه إلا حين بلغ عامه السابع والثمانين، وبالضبط في 1986. وبينما كان منهمكا في التعرف على العربية، شاءت الصدف، في الفترة نفسها تقريبا، أن يلتفت المثقفون العرب إلى أدبه فاندهشوا به وانبروا لترجمته.

كان يقيم حينئذ في مدينة جنيف، وشرع في تعلم لغة الضاد على يد أستاذ مصري من الإسكندرية، ومن الراجح أن التلقين تم شفويا لا عن طريق الكتابة، ما عدا ربما تلك

الخاصة بفاقدي البصر. لم يكن همّ بورخيس الإلمام بالعاميات أو اللهجات، ولم يكن على الأرجح يتوق إلى التحدث بها، كان هاجسه ولا ريب دراسة اللسان الفصيح، والتعرف عن طريقه على النصوص الأدبية الكبرى.

قيل إن معلمه كان قد قرأ مؤلفاته بالكامل. لست أدري ما الفائدة من هذا القول، ما عدا إذا افترضنا أن معرفة أعمال بورخيس تؤهل لتدريس اللسان العربي وأنه ارتاح لذلك. لنقل إذن إن اطلاع المعلم على مؤلفات التلميذ أحدث قرابة بينهما وأضفى قدرا من الحميمية على علاقتهما. أما لماذا كان ينبغي أن يكون المعلم مصريا، فلربما في الأمر، وقد بلغ بورخيس من السن عتيا، إشارة إلى بُناة الأهرام وإلى عنايتهم الفائقة بطقوس الموت ومراسم الدفن وما يرتبط بها من أماني استئناف الحياة. إضافة إلى ذلك، ربما ليس من قبيل الصدفة انتساب المعلم إلى الإسكندرية، حيث كانت أشهر مكتبة في التاريخ، تقول الأسطورة إنها تضمنت مصنفات شعوب الأرض قاطبة. ومن المعلوم أن بورخيس جعل من خزانة الكتب موضوعه الأعز، ومن بين تجلياته قصيدة سَرَد فيها مناقب مكتبة الإسكندرية بالذات : «قيل إن عدد مجلداتها يفوق حساب الأفلاك/ أو حبات رمل الصحراء».

رغب بورخيس إذن في تعلم اللغة العربية من أجل الاقتراب أكثر من الأصول الأدبية المقترنة بها. أية أصول ؟ تجدر الإشارة هنا إلى أنه من الأدباء الذين باشروا تعلم لغة من أجل قراءة كتاب واحد «في النص». وحسب من كتبوا عنه، فإن الأمر يخص **ألف ليلة وليلة**، كتاب انتقل جزئيا إلى الثقافة العربية عن طريق الترجمة. بالنسبة لبورخيس، والحالة هذه، يتلخص اللسان العربي، والأدب العربي، في هذا الكتاب الذي افتتن به فكتب عنه مرارا، ومن الواضح أنه شكل أفقا لمؤلفاته، ربما أكثر من **الكوميديا الإلهية** التي شغف بها ولهج بذكرها، معتبرا إياها أعظم كتاب أدبي (لكنه لم يجشم نفسه حسب علمي عناء تعلم الإيطالية من أجلها). كان يود قراءة كتاب **ألف ليلة** بالعربية لفك سره المفترض وجوده في هذه اللغة بالذات، يود كشف مكنونه ورؤية ما لم يبصره حين قرأه بلغات أوروبية، وكأن الأمر يتعلق بسر الوجود ولغز الأبدية. كان يتمنى وهو على حافة الموت أن يجد فيه كلمة السر التي تتيح له ولوج العالم الآخر واكتساب حياة جديدة.

أن تدرس اللغة العربية، ثم تموت ! ومن اللسان ما قتل... لم يمهل العمر بورخيس لكي يدرس **ألف ليلة** بالعربية، بضعة أشهر ليست كافية. توفي مؤلف «الأَلِف» و«مكتبة بابل» وفي نفسه شيء من حكايات شهرزاد، من اللغة العربية التي ختم حياته على عتبتها وهو يتلعثم بتهجيها.

دانتي الجديد[5]

يُحِلُّ خوان غُويتِيصُولُو الثقافة العربية مكانا مرموقا في شجرة أنسابه الأدبية. تؤكد ذلك عناوين بعض مؤلفاته : **مقبرة**، **حوليات شرقية**، **في ممالك الطوائف**، وآخرها **الأربعينية** التي تهمني هنا بصفة خاصة.

يؤدي رقم أربعين دورا هاما في هذه الرواية. فمع موت صديقة الراوي، يدخل هذا الأخير في حالة حداد يتواصل، كما هو متعارف عليه، أربعين يوما، هي مدة «الجحيم الجوي» الذي انهال على بغداد (إبان حرب الخليج الثانية، سنة 1991). في إطار ذلك، يشرع في كتابة رواية من أربعين فصلا هي **الأربعينية** بالتحديد. ولأنه كاتب، فإنه عليه أن يوجد مسافة معينة بينه وبين الأحداث الشخصية والعالمية، لذا تفرض صورة الحجر الصحي نفسها عليه فيتساءل : «أليست صيرورة الإبداع الأدبي بدورها أربعينية ؟»، قبل أن يضيف بأن القارئ، بمجرد انغماسه في أثر أدبي، «يعيش أيضا أربعينية حجر، معزولا عن العالم في فقاعته الخاصة».

العنوان الذي اختير للترجمة الفرنسية، **برزخ**، هو بدوره عنوان موفق. فـالبرزخ، حسب الموروث الإسلامي، هو الوقت الذي يمر بالإنسان منذ موته إلى غاية بعثه. تجري

5. ظهر هذا النص مقدمة لرواية خوان غويتيصولو، **الأربعينية**، التي نقلها الى العربية مع مقدمتها الأستاذ إبراهيم الخطيب، طبعة الفنك، 1995.

أحداث رواية غويتيصولو على مستويين اثنين، يصعب التمييز بينهما في بعض الأحيان.

فالراوي يتنقل عبر مشاهد واقعية في باريس ومراكش والقاهرة. إنه يمتطي الطائرة، ويتجول على متن سيارة، ويغتسل في حمام عمومي، ويناقش زوجته بحُنو، ويشاهد الأخبار التي تبثها التلفزة. بيد أنه فيما يحيا حياته، يحلمها أيضا. فإلى جانب العالم الملموس المحسوس الذي يتحرك فيه، ينبسط عالم آخر، أثيري، هو البرزخ، الذي يصفه ابن عربي بما معناه أنه حينما تحلق الأرواح نحو العالم الوسيط أو البرزخ، تظل مالكة لجسمها الذي يكتسي الشكل اللطيف الذي يتجلى لنا عندما نرى أنفسنا في الحلم.

يتجول الراوي بخفة بين عالم وآخر. وتقوم صديقته، بِياتريس الجديدة[6]، بدور الدليل في العالم الأُخْرَوِي (تصدر عنها دوما إيماءة غير مُجدِية ومؤثرة غايتها البحث عن سجائر «غُولْواز الزرقاء» التي كان من عادتها تدخينها). تتوالى الأحلام والرؤى والاستيهامات، فيتصور الراوي نفسه فيها ميتا بصحبة أرواح هائمة. «لحظةَ بدأت أستعد لتحرير الكتاب على نحو ملموس، قضيت نحبي».

مم تنبعث هذه الصور ؟ من الكتب. فالراوي قارئ واقع تحت تأثير قراءاته، وما يعيشه يغدو انعكاسا لما يقرأ، إلى درجة أن يفقد صلته بهذا العالم. إنه يعيد على هذا النحو تجربة ضون كيخوطي، مع فارق، وهو أن الأمر هنا لا يتعلق بروايات الفروسية، وإنما بنصوص صوفية أو ذات صلة بالحياة بعد الممات : **الدليل الروحي** لمُولِينُوس، **الكوميديا الإلهية** لدانتي، مؤلفات ابن عربي، أقوال البسطامي المأثورة، إضافة إلى لوحات جيروم بوش ومحفورات غوستاف دُوري.

وأيضا كافكا، ولا شك، ذلك المتخصص في الانتظار الأُخْروي : فحين يُدعَى الراوي للمثول أمام محكمة الحسابات من طرف نكير ومنكر (وهما الملاكان «الحيسوبيان»، «الفاحصان»، «الممتحنان»)، يجد نفسه في مصلحة إدارية حيث تُغلق الأبواب وتُفتح، ويُرغم فيها المدعو على الانتظار، فلا يهتم به أحد، بل لا يُستقبَل حتى من قبل من دَعَواه. ويرن جرس الهاتف ذات لحظة أخرى، فيقال للراوي بأن نكير ومنكر على الخط، لكن لا أحد يجيب. «ماذا عليه أن يفعل ؟ هل يقطع المكالمة فيُهين كرامة المحققين ومكانتهما ويخاطر بتعريض نفسه مسبقا لغضبهما ؟ ألا يحاولان بالضبط

6. بياتريس هي دليل دانتي في بعض مراحل **الكوميديا الإلهية**.

إخضاعه للاختبار بغية قياس صبره ومدى احترامه الواجب لسلطتهما ؟»

يعمِّق غويتيصولو بهذه الرواية نظرات العالِم الشهير آسِين بَلاسيوس الذي أحصى في كتابه **الأخرويات الإسلامية في الكوميديا الإلهية** ما يدين به دانتي للثقافة العربية، وخاصة **كتاب المعراج** (الذي يحكي سفر النبي إلى العالم الآخر)، ورُؤَى ابن عربي الصوفية، و**رسالة الغفران** للمعري. كما يواصل غويتيصولو أيضا، حسب الظاهر، تقليدا قديما هو التساؤل عن مصير الأموات في العالم الآخر. ففي جو التنافس بين المذاهب والآراء اللاهوتية المتعارضة، تغدو الغاية هي معرفة أي إيمان وأي معتقد يكفلان النجاة بعد الموت. من هنا أهمية ما يمكننا أن نطلق عليه الحلم البِدعي : يتجلى المُتوفَّى لأحد معارفه في المنام فيحدثه عما جرى له، وهل أُثِيب أم حاق به العقاب. لقد كان الحلم البدعي في الغالب فرصة يصفي فيها الحالم حساباته مع خصومه وأعدائه.

يفضل غويتيصولو البعد الصوفي في الثقافة العربية، لذا فإنه لا يولي أهمية تذكر للمعري، الشاعر الأعمى الذي يحضر على ما يبدو في **الأربعينية** من خلال بيت شعري:

“Pisa la tierra con suavidad, pronto serà tu tumba”

«دُسِ الثَّرَى بلُطف، فقريبا سيصير قبرا». فهل هذا من شعر المعري ؟ أم أن الترجمة المستعملة تقريبية ؟ على أية حال، يتميز نص المعري بقوة أكبر وسخرية أشد، إذ يقول الشاعر، وهو يفكر في كل الأجداث التي ترقد في بطن الثرى :

خَفِّفِ الوَطءَ ما أظنُّ أَدِيمَ الـ أرضِ إلاَّ مِـن هذه الأجسـادِ

ينسجم هذا البيت تماما وحالة الأرواح في البرزخ، عالم الرهافة كما يصفه غويتيصولو اعتمادا على ابن عربي، فأرواح الموتى تطأ الأرض ببالغ الخفة، وتحلق، مثل عصافير صغيرة هشة تحن إلى الماضي.

سيقرأ القارئ العربي **الأربعينية** وشعور يخامره بأن المعري مهمل فيها. إنه من النافل القول بأن للرواية تناسقها المنطقي الخاص، وأنها في امتلائها أشبه ببَيضة، فلا يمكن إضافة شيء إليها ولا نزعه منها دون تكسير بنيتها. فلو أننا قلنا لغويتيصولو إن روايته تفتقر إلى إحدى الشخصيات أو إحدى الإحالات، لكان كلامنا غير معقول. بيد أن العالم الآخر في مخيال القارئ المشبع بالأدب العربي مرتبط بالمعري وكتابه **رسالة الغفران** الذي يصف بظرف ودعابة وتفاصيل غزيرة انبعاث الأموات من قبورهم،

والحساب، والجنة والنار. إن العالم الآخر، حسب وصف المعري، عبارة عن مأدبة هائلة يترافق فيها الشعراء والنحويون. وبما أن ابن القارح، بطل الكتاب، رجل أدب، فإنه لا يمكن أن يبعث من موته إلا صحبة أدباء، لكن هذا المنظور لا يمكن إلا أن يستثير في غويتيصولو نفورا قويا : «أنا لا أتصورك مطلقا في إحدى تلك المسامرات الصاخبة، التي تخلب لُبَّ مواطنيك، بين الشعراء والروائيين والنقاد وفقهاء اللغة وعلماء النحو، وأنت تناقشهم في موضوعات أدبية إلى أبد الآبدين ! فأي عقاب قاس أن تُرغَمَ على تحمُّل صحبة الجامعيين والمتملقين المزيَّنين بالأوسمة والمدلَّلين من وسائل الإعلام، وكل تلك الزمرة الغبية من الكتبة، والشعراء الكَفافِيين[7]، والملهمات المتحذلقات، وفاقدي الشخصية المنتفخين بغرور الاكتفاء الذين وليت منهم الأدبار فرارا !»

لقد وصف المعري العالم الآخر مع أنه لم يكن يؤمن تماما بالبعث، حسب ما كان يرميه به بعض معاصريه[8]. ربما لهذا السبب لم يلتقه غويتيصولو في **الأربعينية**. لكن لعلهما اتفقا على اللقاء في مكان آخر، في رواية أخرى.

7. نسبة إلى الشاعر كَفافِي.

8. مع أنه قال في **سقط الزند** :

خُلق الناسُ للبقاءِ فضَلَّتْ أُمّةٌ يحسبونهُمْ للنَّفَـــادِ
إِنَّمَا يُنقلونَ مِن دارِ أعـما لِ إلى دارِ شِقْوَة أو رَشادِ

طه حسين وأوروبا

كنت، وأنا تلميذ في الرباط، أتردد على المركز الثقافي المصري، على مقربة من ساحة بييتْرِي، ولربما قرأت كل ما ضمت خزانته من كتب. لكن اللقاء الحاسم في تكويني ارتكز بالأساس على مؤلِّفين اثنين، أحدهما شاعر والثاني ناقد. الشاعر هو محمود سامي البارودي، قرأت ديوانه بتحقيق علي الجارم، فاكتشفت الشعر القديم بموضوعاته وصوره وبلاغته. من شرح الديوان تلقنت باندهاش لغة الشعر، أجَل لغته، لأن للشعر لغة خاصة فريدة يتعين تعلمها والتعود عليها. مازلت أذكر بداية قصيدة كتبها البارودي خلال منفاه بسرنديب :

مَحا البَيْنُ ما أبْقَت عيونُ المَها مِنّي　　　فَشِبْتُ ولم أقْضِ اللُّبَانَةَ من سِنّي

أما الناقد فهو طه حسين، كاتب مهووس بالقارئ عندما يشرع في الكتابة، يضعه دائما نصب عينيه، إن جاز القول، فيعقد معه حوارا وديا لانهائيا. قرأت **الأيام** بطبيعة الحال، إلا أنني لا أتذكر منه إلا ما يتعلق بمُعلم لم يكن قادرا على النطق بحرف القاف، فكان يقع في هفوات لسانية غير متوقعة وأحيانا بذيئة. المفاجأة الكبرى بالنسبة لي كانت دراسات طه حسين النقدية، قرأت معظمها بحماس عارم، وتبين لي، للمرة الأولى، أن هناك، إلى جانب الأدب، خطابا عن الأدب، خطابا قائما بذاته ومكتفيا بها، لا يتوقف الاهتمام به بالضرورة على معرفة المؤلفات التي يكون الحديث عنها. ولعل ما وطد علاقتي بعميد الأدب العربي

ثقافته الفرنسية، إذ كنت في ذلك الوقت أشاطره المجال نفسه.

كان معجبا بأحمد لطفي السيد، لكن ولعه الشديد كان بالمستشرقين، فمنهم تعلم المقاربة التاريخية للأدب العربي القديم، التي أفادته ولاشك في إعادة النظر في قيمة الأدب الجاهلي، ولا يخفى أنه كان يعتبر كلام من يدعوهم «علماء أوروبا» قولا فصلا في العديد من القضايا. وبارتباطه بالنقاد الفرنسيين لم يعد بإمكانه أن يدرس الأدب العربي بمعزل عن الأدب الفرنسي. فإذا تحدث مثلا عن **طوق الحمامة** لابن حزم يشير إلى كتاب **في الحب** لستاندال.

ماذا تعلمت منه ؟ أن الأدب العربي في مرتبة ثانية. لقد كان مقتنعا بذلك، بل كان ذلك موضوعه الأثير، شغله الأساس، وسر الشعور بالدونية والمرارة التي نلمسها عنده بين الفينة والأخرى. توصل إلى هذه النتيجة عندما قارن الأدب العربي بالأدب اليوناني، واللاتيني، والفارسي. رأى نفسه ملزما بالإقرار أن المرتبة الأولى من نصيب الأدب اليوناني. أما الأدبان الآخران فصفى حسابهما وحسم أمرهما بقوله إن اللاتيني ما هو إلا نسخة من اليوناني، والفارسي مجرد انعكاس للعربي.

هذا فيما يخص الماضي، فما هو حال الأدب العربي الحديث ؟ إنه بدوره في مرتبة ثانية، ثانوية، بالنسبة للأدب الأوروبي، النموذج الفاتن الذي لا مندوحة من محاكاته والنسج على منواله. يبدو المؤلفون العرب حينئذ في نظره تلامذة يوفقون أو يفشلون بقدر قربهم من، أو بعدهم عن أساتذتهم الأوروبيين. أحمد شوقي لم يكن مواظبا بما فيه الكفاية على دروسهم، ومن هنا، وهو أمير الشعراء، تقصيره وضعف شأنه حين يوضع بإزاء بودلير أو فاليري. لن يتسنى إنقاذ الأدب العربي إلا بالإقبال على الأدب الأوروبي والانصهار فيه. مستقبل الثقافة المصرية، والعربية عموما، هو تشرب أوروبا والاقتداء بها.

كان هذا الارتسام الذي خرجت به حين قرأت طه حسين وأنا في السن الخامس عشر. لم أعد إليه من جديد، ومن الراجح أن قراءتي له اليوم ستكون مختلفة. أغلب الظن أنني لن أفعل، فلقد وطدت العزم ألا أعود لقراءات الصبا، لأنني، حين أقوم بذلك، كثيرا ما أصاب بخيبة أمل شديدة، فأتنكر للمؤلفين الذين كانوا يثيرون فضولي المعرفي، مما قد يعرضني الى التنكر لنفسي والتنقيص من شأنها.

تائه «في شرق معقد»

حين ترد على بالنا كلمة «أدب»، نفكر عادة في أنماط وأجناس تنعت بالأدبية، لا سيما الشعر والرواية والمسرح، تقسيم ثلاثي مألوف في المقررات المدرسية والجامعية. أما في الماضي فإن الأدب كان يدل على شيء آخر ؛ لم تكن الرواية ولا المسرح طبعا من مقوماته. وبدون الدخول في التفاصيل لنقل إنه كان يحيل إلى الكلمات المأثورة، إلى الخطابات الجديرة بالذكر والحفظ، كالأشعار، والمواعظ، و«الأخبار»، والمُلَح، والشخصيات النموذجية، والحِكَم والأمثال.

ماذا سنفعل بهذا «التراث» الباذخ ؟ كيف سنقدمه عندما نخاطب ليس الجامعيين فحسب، وإنما القارئ العام ؟ كيف نستغل ونصدّر الشعر الذي يُعتبر أهم مكوناته ؟ بعبارة أخرى، كيف ننقله إلى لغة أجنبية، كيف «نرُدّه» إليها ؟ كما يحدث ولا شك لعديدين غيري، أشعر بانزعاج مكتوم كلما وجدت نفسي ملزما بترجمة قطعة شعرية لمن لا يعرف العربية. يُخَيّل إلي أن ذلك لا يهمه ولا يعنيه، وبطبيعة الحال لا يعن لي أن ألومه بل أؤنب نفسي لكوني لم أفلح في إثارة اهتمامه. يصغي إلي بلطف ووقار، يقطب أحيانا، فأجدني أقدم له عـرضا حول الشعر العربي، وإذا بي أعود إلى البدايات، إذا بي أرتقي إلى العصر الجاهلي. وأنا أتحدث إليه أراني مرغما أن أضع نفسي مكانه، وبدون احتراس أراني في لحظة أو أخـرى أحيل على الأنساق الأوروبية. ها أنذا مرة أخرى، وعلى

مضض، مقارِن، ها أنذا مترجِم في خدمة سيدين.

انتابتني هذه الأفكار فبل مدة وأنا أهيئ محاضرة دُعيت إلى إلقائها في بلدة من جنوب فرنسا. تركوا لي اختيار الموضوع، لكن كان من باب المضمَر، على ما بدا لي، أن يرتبط بالأدب العربي. فليس من المتوقع أن تُوَجَّه لي دعوة فرنسية للحديث عن رُونسار، أو أَندري شِينيي، أو جان جِيرُودُو ! يتعين على كل واحد أن يبقى في مكانه لا يبرحه...

مكتبة عامة، جمهور متكون من مثقفين منفتحين ومتعاطفين، لكن معرفة معظمهم بالأدب العربي شبه منعدمة. عنوان واحد أليف لديهم : **ألف ليلة وليلة**. لا شك أنه كان من بينهم من سمع بنجيب محفوظ، واحد أو اثنان، لا أكثر. لذا أحسست أنني مُقَلّد برسالة : إثارة اهتمامهم بالأدب العربي ؛ رسالة لم يكلفني أحد بتبليغها، إلا أنني منذ عهد طويل أحس أن من واجبي أن أقوم بشيء من «التبشير» الأدبي، وإن كنت لا أدري لماذا.

بعد تردد طويل وقع اختياري، كنقطة انطلاق، على نصين ارتأى المنظمون - فكرة رائعة - أن تقرأهما ممثلة موهوبة. الأول من **الليالي**، حكاية العبد الصغير كافور الذي يكذب مرة في السنة، والثاني المقامة الخامسة للحريري، نص سبق أن خصصت له فيما مضى كتاب **الغائب**.

لم تكن ثمة حاجة لتقديم حكاية كافور، يكفي أن تُقرأ، وكما كان متوقعا تم تلَقّيها بحماس كبير، وبما أنها من النوع الهزلي فقد أثارت الضحك من البداية إلى النهاية. وما ساهم في نجاحها، علاوة على مهارة الممثلة، أنه خلال المناقشة، وبناء على عملية حساب ومقارنات، تبين أن أحداث القصة جرت في بداية شهر أبريل. العثور على سمكة أبريل في **ألف ليلة وليلة**...

وعلى العكس، فإن مقامة الحريري لم توقظ الاهتمام نفسه. على أني، قبل أن تُقرَأ، قدمت إيضاحات عن المؤلف، ومنشإه، وتاريخ كتابه، والنوع الذي ينتمي إليه. منذ الجملة الأولى خيم جو من الغرابة على الجمهور. كيف يمكن وصفه ؟ في أسوء الأحوال ما يعترينا من شعور أمام ضيف غير مرغوب فيه، وفي أحسنها تلك الهيبة التي تحدثها تَعزيمَة أو شعيرة صلاة بلغة أجنبية. لا شك أن الممثلة أحست بما انتاب الحضور من شعور ملتبس غامض، فلم يكن يبدو عليها الارتياح أثناء إلقائها، أحست أن جمهورها حائر وتائه «في شرق مُعقَّد». ولقد خامرني شيء من الندم لكوني فرضت عليها تمرينا

محفوفا بالمخاطر.

هي ذي بداية المقامة : «سَمَرتُ بالكُوفة في ليلة أَدِيمُها ذو لَونين، وقَمَرُها كَتَعْوِيذ من لُجين، مع رُفقَة غُذَوا بِلِبانِ البيان، وسَحَبُوا على سَحْبَانَ ذيلَ النسيان، ما فيهم إلاّ من يُحفَظُ عنه ولا يُتَحَفّظُ منه، ويَميلُ الرّفيقُ إليه ولا يَميلُ عَنه».

ما الذي يزعج في هذا المقطع ؟ الاستعارات أولا : أَدِيمُ الليل، لِبان البيان، ذَيل النسيان. ثانيا أسماء ليست مألوفة، قبيلة وائل، وعلى الخصوص سَحْبان، نموذج الفصاحة، اسم يشير هنا إلى كون الأدباء المجتمعين خلال السّمَر يمتازون بثقافة أدبية معتبرة. ثم لا بد من إعطاء تفسيرات جغرافية، موقع الكوفة، مدينة عراقية أقل شهرة من البصرة، منافستها في الماضي ؛ لكل منهما مدرسته النحوية. أضفتُ، دون دخول في التفاصيل، أن الحريري من البصرة.

صعوبات من هذا النوع تعترض القارئ في كل جملة من المقامة، من المقامات. وعلاوة على ذلك فإن المقامة نوع هجين، نثر ممزوج بمقاطع شعرية. **ألف ليلة وليلة** ترحب أيضا بالشعر، ولكن بدرجة أقل. هذه الازدواجية، لنشر إلى ذلك بدون إلحاح، لا تُتَصوَّر اليوم، فالمزج بين الشكل المنظوم والشكل المنثور في الكتابات الحديثة منبوذ تماما. إضافة إلى الإحالات الثقافية التي تبدو مُلغِزة، نجد في النص كلمات مهجورة، لا تظهر عند الترجمة. كلها حواجز تعوق الفهم المباشر. وهكذا تبدو المقامة كنص مغلق، عمدا، إنها ليست موجهة لكل القراء، وإنما لنخبة، لصفوة من الأدباء، لفئة خاصة، تتكون من أشخاص مشابهين لأولئك الذين يصفهم المقطع الذي نقلتُه.

نقلتُه لجمهوري في ترجمة فرنسية طبعا، ولو قرأته في لغته الأصلية أمام جمهور عربي لبدا لا محالة أكثر انغلاقا وغموضا. نصل إلى النتيجة المذهلة أن قراءة الحريري بالفرنسية أيسر من قراءته بالعربية. وينطبق هذا أيضا على مجمل الشعر الكلاسيكي. ذلك أن الترجمات، بصفة عامة، لا تُولي اعتبارا للسجع، ولا تأبه ب «الغريب من اللغة» (الألفاظ النادرة والمهجورة)، وتمر مر الكرام على الألعاب اللفظية. وحدها الإحالات التاريخية والجغرافية تظل مبهمة عند النقل. لنُعرِّج لحظة على المعلقات : قراءتها مستعصية شاقة ولا بد من الرجوع إلى ما يرافقها من تفسير أسفل الصفحة، إلا أننا عندما نقرأها في الترجمة الفرنسية لجان جاك شمِيدت، فإن الصعوبة تتبخر إلى حد كبير - صحيح أن ترجمة جاك بِيرك تحتفظ بمسحة من غموض الأصل.

على عكس **ألف ليلة وليلة** فإن **مقامات الحريري** لا تحتمل الترجمة برحابة صدر، وذلك بسبب كتابتها التي من العسير، بل من المستحيل الوفاء بها، وهذا ما يفسر جزئيا كونها مجهولة في الغرب خارج الأوساط الجامعية. ومع أنها تُرجمت إلى الألمانية والإنجليزية والفرنسية، فالملاحظ أن لا مترجم ربط اسمه بها ونجح في ترجمة إبداعية مماثلة لتلك التي أنجزها أنطوان غالان بالنسبة ل **الليالي**. ومع ذلك لنشر إلى ترجمة طريفة لمقامات الحريري نشرها المستشرق والشاعر الألماني فريدريش رِيكَّارْت سنة 1829، وقد نقلها مراعيا في لغته وبدقة عجيبة السجعَ والمحسنات البديعية الموجودة عند الحريري.

في فصل من كتابي لن **تتكلم لغتي**، ذكرت تجربة مماثلة عشتها في مدينة ستراسبُورغ الفرنسية. كان حديثي آنذاك عن مقامات الهمذاني، وللتقرب من الجمهور ربطتها بالرواية الشطارية في الآداب الأوروبية. أما في جنوب فرنسا، فلقد اهتديت في الأخير إلى وسيلة ربما أثارت بعض الاهتمام لدى الحاضرين : عرضت عليهم مجموعة من مُنَمنَمات الواسطي التسعة وتسعين المتعلقة بمقامات الحريري... ومن وجهة نظر ما، يمكن اعتبارُ هذه الصور ترجمة، بل يمكن أن نزعم بدون حرج كبير أن لها فضلا لا ينكر في استمرار مقامات الحريري في البقاء.

عزاء تافه

خلال مائدة مستديرة بباريس، سمعت كاتبة لبنانية تشكو من قلة اهتمام الفرنسيين بالأدب العربي. نحن نقرأ ما يكتبون، نعرف أدبهم، بينما هم يهملوننا، قالت ساخطة من هذا التفاوت الصارخ. إنها في العمق حكاية حب غير متبادل، قصة غيظ غرامي : العرب مفتتنون بالفرنسيين لكن هؤلاء لا يأبهون بهم، العرب يُعطُون لكن بلا مقابل. وبحنق غير مكتوم أشهدت الكاتبة الجمهور على نكران الفرنسيين للجميل. خِلت نفسي حينئذ في مسرحية لرَاسِين : عملت كل شيء من أجلك، لكنك ترفضني وتشيح بوجهك عني.

قد يتمرد الأديب العربي على هذا الوضع فيدّعي أنه متفوق معرفيا على قرينه الأوروبي. أليست له في الغالب لغة زائدة، أدب إضافي ؟ وقد يتساءل : أليست لي ميزة معرفة الآخر، بينما الآخر لا يعرفني ؟ ألا يعاني من نقص، بمجرد أنه لا يعلم شيئا عني ؟ لكنه عزاء تافه... في سياق مماثل، أقام كاتب بولوني، كازِيمِيرس برَانْدي، موازنة بين الطالب الفرنسي والطالب البولوني : «للطالب الفرنسي نواقص في الثقافة العالمية أكثر من الطالب البولوني، إلا أن ذلك يجوز له، لأن ثقافته الخاصة تتضمن إن قليلا أو كثيرا كل إمكانيات وكل مراحل التطور العالمي».

الاختلال في العلاقة يولد رغبة جامحة في اعتراف الآخر بي، ما يمكن تفسيره كطموح في تجاوز الإطار القومي والاندماج في الإطار العالمي، أو كما يقول ميلان

كونديرا، العزم على الانتقال من السياق الصغير إلى السياق الكبير. كُتّاب أمريكا الجنوبية ينعمون برفاهية السياق الكبير، بينما الكتاب العرب يراوحون في الغالب في السياق الصغير. كان هذا، إجمالا، إحساس الكاتبة اللبنانية الآنفة الذكر.

* * *

إذا كان الفرنسيون لا يبالون بنا، إذا كانت لهم غراميات أخرى، طيب، سوف نمنحهم مع ذلك فرصة للاعتراف بنا، سنرغمهم بمعنى ما أن يقرؤونا، سنقدم لهم أدبنا في لغتهم، إما مباشرة بالكتابة بها، أو بأن نقوم نحن بترجمته. وهكذا لن يكون لهم عذر أو مسوغ لتجاهلنا.

وفي هذا الصدد قدَّمت دراسة جامعية قريبة عهد إضاءة مفيدة عن هذا الجانب[9]. يتكون متنها من روايات مغربية، قليلة في الواقع، لا تتعدى عشرة، مكتوبة بالعربية ومترجمة إلى الفرنسية. تسجل الدراسة الاهتمام الضعيف لدُور النشر الفرنسية بالإبداع السردي المغربي، وتؤكد أن المؤلف نفسه، أو وسيطا مغربيا، يقوم عادة بالتعريف به. وعلاوة على ذلك، فإن أغلب الترجمات من إنجاز مغاربة : **الخبز الحافي** لمحمد شكري ترجمه الطاهر بنجلون، **لعبة النسيان** لمحمد برادة نقلها عبد اللطيف غويرغات (بالاشتراك مع إيف غُونزاليس كِيخانُو)... ولا يقتصر الأمر على الترجمات بالفرنسية، بل يتعداه إلى الإسبانية، يقوم بها في الغالب مغاربة. لمن ؟ للفرنسيين، للإسبانيين ؟ لا، للمغاربة.

وللتدليل على هذا، تطرقت الدراسة إلى مسألة النشر المشترك الذي يتيح اقتناء المؤلفات بثمن معتدل. حين يعاد في الرباط أو في الدار البيضاء نشر كتاب مغربي ظهر في فرنسا، فإن القارئ المستهدَفَ هو أساسا القارئ الفرانكفوني المغربي. وهكذا فإن مغاربة يترجمون مؤلفات مكتوبة بالعربية وينشرونها لمغاربة. بضاعتنا رُدّت إلينا... يكتب مؤلفون بالعربية ويتوجهون إلى القراء، إلى مواطنيهم، بواسطة لغة أجنبية. لغة تمنحهم شرعية، بل أكثر من ذلك : تهبهم بمعنى ما الوجود. إنها تقود اللعبة إلى النهاية. لعبة مرايا، تأكيد الذات عبر اللغة الأجنبية.

يمكن ملاحظة هذا في جل البلدان العربية. صحيح أنها ظاهرة لا تقتصر على العالم

9. فاتحة الطايب، **الترجمة في زمن الآخر**، القاهـرة، المركز القومي للترجمة، 2010.

العربي، فبورخيس على سبيل المثال صار معروفا في العالم أجمع، وحتى في بلده، منذ أن تُرجِم إلى الفرنسية. لكنها حسب الظاهر حديثة النشأة في العالم العربي، وربما تفاقمت منذ منح جائزة نوبل لنجيب محفوظ سنة 1988، تاريخ بداية الاهتمام الأوروبي بالإنتاج الأدبي العربي[10]. منذ ذلك الحين استحوذت رغبة الترجمة على العديد من الكتاب العرب. رغبة لم تكن فيما قبل مسألة ذات أهمية قصوى، لم تكن على الأرجح الشغل الشاغل لطه حسين وتوفيق الحكيم ويحيى حقي، ولا حتى نجيب محفوظ. ذلك أنه كان لهؤلاء قراء، وكانوا معترفا بهم في لغتهم، ولم يكن لهم كبير مبالاة بترحيل كتاباتهم إلى لغة أجنبية.

لاحظ كافكا في **يومياته** أن أُمَّة صغيرة تُكِنّ احتراما كبيرا لكُتّابها، تعتبرهم موضوع فخر «أمام العالم العدائي الذي يحيط بها[11]». فيما مضي كان العرب يُجلّون كُتّابهم ويفخرون بهم. بالأمس القريب كان لديهم الشعور ذاته. هل هذا هو حالهم اليوم ؟

10. نفسه.

11. ذكره ميلان كونديرا في **السِّتار**.

وجه اللغة

يحدث أحيانا أن نكتب كلمة أو جملة دون أن ندرك تمام الإدراك مدلولها أو نتساءل عن صحة مضمونها. لا يتعدى الأمر حينئذ فهما غامضا، تصورا ملتبسا، حَدْسا ما...

من بين ذلك أنني كتبت يوما أن «كل متكلم يُعبِّر باللغات الأجنبية انطلاقا من لغته التي يمكن التعرفُ عليها عن طريق نَبرة شاذة أو لفظ أو تركيب». كلام واضح، مقبول إلى حد ما، لكنني أضفت مباشرة بعد ذلك : «وأيضا عن طريق النظرة وسِمات الوجه (أجل، للغة وجه)». ترى ما عساني كنت أعني بوجه اللغة ؟ تملكني الشعور لمدة بأنها عبارة لا تخلو من تهور، وتخوفت أن يستفسرني أحد القراء عما قصدت، أن يقول لي مثلا : هل يختلف وجهك عندما تتحدث بالفرنسية أو بالعربية ؟ وكيف الحال عندما تتحدث بالإنجليزية التي لا تتقنها تماما ؟

مجرد تخمينات... لكن أتيحت لي الفرصة مرة أو مرتين أن ألاحظ، لا أقول صحة حدسي، وإنما إمكانية استئناف البحث في هذه المسألة. قرأت مؤخرا مقالا عنوانه «ضيف غيرُ مَدعُو»، لشاعرة يابانية (يُوكُو تَاوَادَا)[12] تعيش في برلين وتكتب بلغتها

12. Yoko Tawada, "Un hôte pas invité", in *Ex(tra)territorial. Les territoires littéraires, culturels et linguistiques en question*, édité par Didier Lassalle et Dirk Weissmann, Editions Rodopi B.V., Amsterdam-New York, NY

الأصلية وأيضا بالألمانية. من جملة ما لاحظت أن «العديد من الألمان يَبدون مَرِحين عندما تتاح لهم فرصة التحدث بالإنجليزية، فكأن هذا يسمح لهم بان يتحرروا من ضرورة تحسين أدائهم، ومن وسواس السيطرة على النفس، وهما أمران أصبحا مرتبطين باللغة الألمانية». رَوَت في هذا السياق أن أحد معارفها، وهو تشيكي يعيش في كاليفورنا، يفضل كثيرا، حين يزور ألمانيا، التحدث بالإنجليزية على التحدث بالألمانية. «فما دام يتحدث بالإنجليزية، يُعامَل بلُطف على أساس أنه قادم من أمريكا ؛ لكن عندما ينتقل إلى الألمانية، تجعله نبرته الخفيفة يُصَنَّف حالا في فئة أوروبا الوسطى [...] ؛ يفقد حينئذ وضع الضيف [...] ولا يُسمح له بدخول صالون اللغة الألمانية».

إذا كانت هذه تجربة الزائر التشيكي، فما هي حالة الشاعرة اليابانية ؟ «فيما يخصني يمكن أن أقول إن «النبرة» تبدو في وجهي أكثر مما هي عليه في نُطْقي، فمهما تكن اللغة التي أتحدث بها فإن مظهري الخارجي يكفي لتصنيفي فورا. أُدْعَى بلُطف إلى الدخول إلى الصالون العائلي لأن ليس ثمة فيما يخصني احتمال بأن أتحول إلى امرأة أجنبية حتى النُّخاع، لا يُكتَشَف بسرعة أنها كذلك».

تضيف الشاعرة : «ومع ذلك، هناك أشخاص من البورجوازية المثقفة لا يَكُفّون عن مقاطعتي بملاحظات من نوع : مُذهِل حديثك الجيد بالألمانية ! إلى درجة أنني أشعر في النهاية أنني مقصاة ولا أعود قادرة على الاستمرار في الكلام. أو لا ينفكّون يسألونني هل أعرف هذه الكلمة الألمانية أو تلك. بشكل عام يكشف اختيار هذه الكلمات بالذات أنه لم يسبق لهم أبدا أن تعاملوا فعلا مع لغة أجنبية. يبدو جليا أن وضع شخص ليس منهم، وليس أيضا أجنبيا، يثير الانزعاج». لن تتكلم لغتي : ظاهرة تتخفى في التفاصيل.

قبل ما يقرب من عشرين سنة، كنت لمدة قصيرة في كامبريدج بالولايات المتحدة، حيث جامعة هارفارد. ذات صباح كنت متجها إلى المكتبة (ماذا ستفعل في هارفارد إذا لم تزر المكتبة يوميا ؟)، وإذا بي أبصر عن بعد مغربيا قادما جهتي. لم أكن أعرفه، ولم أره قبل ذلك، لكنني علمت أنه من المغرب، ويمكن أن أضيف أنني نادرا ما أخطئ في تخميني. كيف أتعرف على مغربي، قبل أن ينبس ببنت شفة (لابد من توضيح ذلك، لأنه إن تحدث لا مجال حينئذ للتردد) ؟ أهي قسمات الوجه، كآبة مستسلمة، طريقة مشي ببطء، نعم ببطء، كأنه يتجول ؟

2014, p. 43-46.

كان يقترب مني رويدا. ما العمل في هذه الحالة ؟ متابعة طريقي. في تلك الأثناء قلت لنفسي إنه لا شك يحن إلى طبخ بلاده، إلى طعام أهله البعيدين، وتذكرت ما قاله الحسن اليوسي عن الطريقة المُثلى لعلاج المغربي عندما يمرض (ربما يقصد عندما ينهار عصبيا) : «أطعموه الكُسكس». وبينما كنت أدير هذه الوصية في ذهني، اقترب مواطني بحيث صرنا جنبا إلى جنب. ركزت نظري على نقطة في الفضاء أمامي وتابعت السير، وإذا بي أسمع : سي عبد الفتاح ! لا شك أنه كان يعرفني، ربما دَرَسَ في الكلية التي كنت أشتغل فيها. قد أكون تضايقت حينئذ وبدت علي علامات اضطراب، وعلى الأرجح لاحظ ذلك لأنه قال لي على الفور : «اسمح لي سي عبد الفتاح، بغِيت غِير نَدْوي معاك شويا بَلعَرْبِية (أريد فقط أن أتحدث معك شيئا ما بالعربية)».

الحنين إلى الوطن حنين إلى اللسان. كان بحاجة إلى التحدث بلغة الأم، ضرورة قصوى، شكل من التداوي والعلاج. تبادلنا بضع كلمات، نزلَت بردا وسلاما عليه، وعلي كذلك. تغير وجهه، صار له وجه آخر، وجه يشع بهجة وسرورا.

صورة المثقف حَمّالا

سوف أتطرق في هذا النص لبعض مظاهر المُثَنَّى عند إدوارد سعيد، وخصوصا للمثنى على الصعيد اللساني. وكما لا يخفى، فعنوان النص هنا مستوحى من رواية جِيمس جُويْس المشهورة، **صورة الفنان شابا**. وما حدا بي إلى اقتباسه أن إدوارد سعيد كثيرا ما يستشهد بالكاتب الأيرلندي الذي تجمعه وإياه وشائج متعددة، من بينها روح المعارضة والمشاكسة التي يتصفان بها، وأيضا لكونهما اختارا حياة المنفى والاغتراب.

ارتسمت صورة المثقف كحمّال في ذهني وأنا أقرأ سعيد، وعلى الأخص مذكراته، **خارج المكان**. فإذا بنماذج حمّالين ترد على بالي، حمالين أسطوريين، وفي مقدمتهم العملاق أطلس (اسم يعني الحمّال باليونانية) الذي حُكِم عليه بحمل الأرض، ومن بينهم وبمعنى ما سيزيف وصخرته العنيدة، وكذلك إيني، بطل **الإنيادة** لفيرجيل، الذي فرّ من طروادة وهي تحترق حاملا أباه على ظهره. بالإضافة إلى هؤلاء ثمة حمالون يبدون لأول وهلة أقلّ أسطورية وأقل تألقا، وأخص بالذكر السندباد الحمّال، صاحب السندباد البحري، ويُسمى الحمال لأن شغله حمل «أسباب الناس»، أي أثقالهم، على رأسه، كما نقرأ في الحكاية ذائعة الصيت التي تتحدث في العمق عن مثنى، عن سندبادين اثنين، البري والبحري (يحكي السندباد البحري أسفاره السبعة للبري ثم يكافئ على إصغائه بسخاء، لأنه صار يحمل قصته).

مقارنة مع هؤلاء، ماذا يحمل إدوارد سعيد ؟ تحت أي ثقل يرزَح ؟

لنبدأ بما قد يبدو تافها أو ثانويا، لنبدأ بمشهد زيارته وهو تلميذ في مدرسة ماونت هيرمون بالولايات المتحدة، لأسرة عمه في نيويورك، من أجل قضاء عطلة عيد الميلاد ؛ وصل عند مضيفيه حاملا حقائبه الضخمة، وإذا بالبيت يكتظ بها فلا يتحركون فيه إلا بصعوبة كبيرة. يعلق سعيد على ذلك : «كان بإمكاني تركُها في المدرسة ولكني كنت أرفض رفضا قاطعا، لأسباب عُصابية، أن أذهب إلى أي مكان دون أن أصطحب معي جميع ممتلكاتي»[13] ويلح على عادته تلك في موضع آخر : «عندما أسافر أصطحِب معي دائما كمية لا حاجة لي بها من الأمتعة» (271). حقائب ضخمة ثقيلة يصطحبها معه خلال تنقلاته وتجوالاته، فإذا به والحالة هذه يمشي منحنيا مقوس الظهر مُعوجَّه.

من قرأ مذكرات سعيد يعلم أن أحد هواجسه المُلِحّة (أو عِللِه كما يسميها)[14]، مرتبط بخشيته أن يصير أحدب ؛ فهو يخصص عدة صفحات من **خارج المكان** لوصف جهوده المضنية «لتقويم اعوجاج ظهر[ه]» (95). وارتباطا مع هذا الهاجس تبرُز صورة الأب بقوة: «سنوات بذلها أبي من المحاولات لجعلي أقف مستقيمَ القامة، الكتفان إلى الخلْف، كان يقول». يقولها بالإنكليزية، فتضيف أمه بالعربية : «لا تسْترْخ». ومراعاة لرهافة شعوره ودرءا للحرج، يكتفي الأب أمام الناس بكلمة واحدة : «ظهر» (95). وحين يستبد الحنين بالتلميذ إلى أهله وهو في الولايات المتحدة، يسحب حقيبة ضخمة من تحت السرير (لا يمكن أن تكون حقائب سعيد إلا ضخمة)، ويقلّب في ألبومات الصور والرسائل فيجهش بالبكاء، لكنه سرعان ما يتذكر قول والده : «استقم ! شد ظهرَك إلى خلف، ظهرك، ظهرك» (291). بغض النظر عن الجانب الفيزيولوجي، يوحي كلام الأب بمعاني أخرى لتقويم الظهر : الاستواء، الاستقامة المعنوية، المشي مرفوع الرأس، التغلب على نزعة الانكماش واللامبالاة، الجرأة على المجابهة والصمود، صفات أساسية للمثقف الحق كما سطرها سعيد في **المثقف والسلطة**.

الاستواء، بهذا المعنى، من الصفات التي يجب على المثقف أن يراعيَها. وفقا

13. **خارج المكان**، ترجمة فواز طرابلسي، بيروت، دار الآداب، 2000، ص 293. ستحيل الأرقام بين عارضتين فيما يلي إلى هذا الكتاب.

14. هاجس آخر من هواجسه مرتبط منذ طفولته بالعين، بالنظر بشتى دلالاته، ومن ضمنها وسواس فقدان البصر. وهنا يخطر في الذهن أوديب، أوديب الذي نعت بهذا الإسم لاعوجاج في رجليه... سوف أعود في إحدى الصفحات القادمة إلى موضوعة العين والعمى عند سعيد.

للقاموس **المنجد**، يوصف المرء بالسوي عندما يكون «مستوي الخَلْق لا عيب فيه ولا داء». لكن هل المثقف شخص سوي ؟ أينبغي أن يتصرف استنادا إلى صورة نمطية يلصقها الناس به أو يطالبونه بالتشبه بها وإعادة رسمها ؟ أهذه سِمَته ؟ لم يكن سعيد شخصا سويا من هذا النمط، ولقد تبين له اختلافه منذ صغره : «كان ينقصني شيء ما. شيء اكتشفت فيما بعد أنه يسمى «الموقف السّوي»» (304). خلال دراسته في الولايات المتحدة ظهر له هذا النقص مقارنة مع طلاب آخرين يصفهم بدقة بليغة ساخرة : «لا زوايا ناتئة في شخصياتهم، ولا يسيئون إلى أحد، والجميع يحبهم. وهم يتحلّون بقدرة مدهشة على تحاشي إطلاق الكلام الخطإ أو المسيء. باختصار كان انطباعي عنهم أنهم متكيِّفون كلّيا مع بيئتهم، وذلك ما يجعلهم الخيار الطبيعي لتلقي المهمات الفخرية والجوائز التقديرية» (304-305). كان ذلك يحُز في نفسه أحيانا، لكنه وطّن نفسه على تحمل اختلافه، مقابلا مفهوم «الموقف السوي» بمفهوم «خارج المكان» : «والآن لم يعد يهمني أن أكون سويّا، وفي مكاني» (357). ويختم مذكراته بكلمات موحية يُمكن اعتبارُها خلاصة لموقفه ونظرته لنفسه : «تعلمتُ [...] أن أُوثِرَ ألا أكون سويا تماما وأن أظل في غير مكاني» (359).

* * *

ما هي الأسباب الغامضة، العُصابية كما يسميها، التي تجعله يتنقل حاملا لحقائبه، لـ«أسبابه» ؟ يجيب : «في تحليلي لذلك، استنتجت أني مدفوع بخوف سري لا فكاك منه، هو خوفي من عدم العودة» (271). الخوف من اللاعودة، والرغبة في أن يظل ينعم إن تعذر الرجوع بأغراضه كلها فتكون في متناوله في مأواه الجديد ؛ وألا يفقدها إضافة إلى فقدانه للمكان، لما يعتبره مكانه.

تُعَدّ مسألة العودة، بكل دلالاتها، وارتباطها بالنفي على الخصوص، لازمة عند سعيد. لنلتفت، بادئ ذي بدء، إلى ما قالته أمه لأبيه، بينما هو في طريقه لأول مرة إلى أميركا : «أنت تعلم أنه لن يعود». أخطأَت طبعا في التقدير، لأنه «سيعود»، بيد أنه من وجهة نظر أخرى «لن يعود». العودة مستحيلة، إنها في الواقع لا عودة. فالمكان الذي كنت تحسبه مكانك يرفضك وينبذك حين تعود إليه، مما يثير لديك شعورا ب «غرابة مقلقة» (Unheimlichkeit). وبناء على هذا صدَقت نَبوءة الأم. يعود سعيد إلى بيته القديم في القاهرة فلا يتعرف عليه الفراش. يزور مع أطفاله، بدافع من حنين جارف، المدرسة

التي تعلم فيها، فلا ترحب به المديرة الجديدة، بل ترفض مصافحة يده وتطلب منه مكفهرة أن ينسحب فورا. عاد أوديسيوس إلى جزيرة إيثاكا بعد عشرين سنة من الغياب، فلم يتعرف عليها، ولم يتعرف عليه أحد فيها، لا ابنه، ولا أبوه، ولا زوجته ولا خدامه. وحده كلبه العجوز تعرف عليه، ثم مات لحينه.

«خوفي من عدم العودة»، يقول سعيد... خوف تفاقم لديه أثناء فترة مرضه «الذي [عَرَف] منذ البداية أنْ لا شفاء منه» (269). كان يعلم أنه مقبل على سفر بدون أمل في العودة. وشهران بعد أن باشر العلاج، بدأ العمل على **خارج المكان**، كتاب عنوانه الفرعي «مذكّرات»[15]. الخوف من اللاعودة حدا به إلى الرجوع إلى نشأته، إلى تكوينه وبداية حياته. كان المصريون القدماء يحرصون على أن يكونوا مرفوقين بعد موتهم بحوائجهم حتى لا يعوزهم شيء في العالم الآخر. يحملون معهم أغراضهم، بيد أن البعض يصرون على الرحيل إلى العالم الآخر مع كتبهم. ذلك ما حصل لابن رشد عندما نُقل جثمانه محمولا على ظهر دابة من مراكش إلى قرطبة، كما شاهده ورواه ابن عربي في **الفتوحات المكية** : «ولما جُعِل التابوتُ الذي فيه جسَدُه [ابن رشده] جُعِلت تواليفه تُعادِله من الجانب الآخر. وأنا واقف ومعي [...] ابن جُبَيْر، وصاحبي أبو الحكم [...]، فالتفت أبو الحكم إلينا وقال : ألا تنظرون إلـى من يعادل الإمـام ابن رشد في مركوبـه ؟ هذا الإمام، وهذه أعماله !» عاد ابن رشد إلى مسقط رأسه، قرطبة، لكن رحلته تبدو وكأنها سفر إلى العالم الآخر. رحل ابن رشد مُحمَّلا بكتبه ؛ سعيد بدوره أصر على اصطحاب كتبه، وربما كتاب بعينه، ولعلة ما سماه **خارج المكان**، يشتمل على ذكرياته ويقيه من النسيان، كتاب بديل عنه. إنها رغبة في البقاء على قيد الحياة، في الاستمرار في الحياة، في حياة بعد الحياة، في عودة إلى الحياة. «رغبة مستبدة في البقاء» (le dur désir de durer)، كما يقول الشاعر إلُويَار.

جرَّب سعيد (بمعنى تدرّب على، كما يفعل الممثلون) الرحلة إلى العالم الآخر حين انتقل إلى الولايات المتحدة من أجل الدراسة. وعن هجرته إلى العالم الجديد وما بذله من جهد للتكيف مع أجوائه، يقول : «لست أملك إلا فكرة غامضة جدا عما كانت ستؤول إليه حياتي لو أني لم أجئ إلى أميركا. ولكن الذي أعرفه أني بدأت فيها بداية

15. «حين باشرت ذلك العلاج في مارس 1994، أدركت أني دخلت إن لم يكن المرحلة الختامية من حياتي، فعلى الأقل المرحلة التي لا عودة عنها إلى حياتي السابقة، مثلي مثل آدم وحواء عندما غادرا الجنة. وفي مايو 1994 بدأت العمل على هذا الكتاب» (269).

جديدة، متناسيا، إلى حد ما، ما تعلمته من قبل، لأعيد تعلم الأشياء ابتداء من الصفر» (276).

بداية جديدة في العالم الجديد. ضرب صفحا عن الماضي، واستأنف وخاض الحياة انطلاقا من الصفر، وتحول، أو هكذا اعتقد، إلى شخص آخر لا يكاد يمتّ بصلة إلى ما كان عليه من قبل، في هندامه ولباسه وتصرفاته. كان ملزما بقفل درج ليفتح آخر. في منفاه الأميركي كان عليه تصحيح رؤيته وتقويم نظرته للأشياء وكأنه يبصرها لأول مرة. يقتضي التكيف مع الحياة الجديدة نسيان الحياة القديمة، أو على الأصح تناسيها ؛ ما يتعين هو التظاهر بالنسيان. ذلك أن النسيان يستحيل، كما تستحيل العودة، بل لعل التناسي ذاكرة مضاعفة، ذاكرة زائدة ومفرطة.

ما يفتقده المرء كثيرا في غربته، من بين أشياء أخرى، هو اللغة. يفتقد إدوارد سعيد اللغة العربية. لا أحد حوله يتكلمها : «كان يساورني شعور دائم بأن ما أفتقده في صحبة مجايلي الأميركيين هو استخدامُ لغات أخرى، والعربية خصوصا، تلك اللغة التي أعيش وأفكر وأحس فيها، جنبا إلى جنب مع الإنكليزية» (289).

بعيدا عن الشرق، يساوره الحنين إلى الأم، ولغة الأم، إلى العربية. لا أحد حوله في منفاه يتحدث بها، فهي «الغائبة عن كل باقة زهر»، إذا جاز أن نستعير في هذا المضمار عبارة للشاعر مالارمي جاءت في سياق آخر. لا أحد يلاحظ أو يعاين عربية سعيد، عربيته ثاوية في ذهنه، يخفيها ويحجبها. وكأني به، وهو يتحسَّر على ذلك، يتلذذ في الوقت نفسه بوضعه. كأني به يحقق حلما دفينا، رغبة مكتومة أن يبصر الناس من حوله دون أن يبصروه: «أصعب الصعاب عندي أن ينظر إلي الناسُ وأن أقابِل نظراتهم بمثلها» (85). ولهذا يشعر براحة كبيرة في قاعات السينما حيث يكون متخفيا محتجبا : «استمتاعي المترف بحريتي المُكَرَّسَة في أن أرى الناس من دون أن يراني أحد» (61). فكأني به يشتهي أن تكون له طاقية إخفاء، يضعها على رأسه متى يشاء. بين مجايليه الأميركيين الذين لا يميزون عربيته، كان يحظى نوعا ما بقبعة سحرية تجعله يتوارى جزئيا، تُخفي نصفَ شخصيته.

هل البداية من الصفر ممكنة ؟ في **رسالة الغفران** لأبي العلاء المعري، وهو كتاب يصف مشاهد من الآخرة، الحَشْر، الجنة، الجحيم، نقرأ حوارا طريفا بين ابن القارح، الشخصية الرئيسة، وآدم، نستنتج منه أن آدم كان يتكلم العربية في الجنة، وأنه نسيها لما طُرِد، فأخذ يتكلم السّريانية. العربية في الجنة والسريانية خارج الجنة. إذن التعدّد اللغوي

كان سابقا لِبُرج بابِل... ومع ذلك نتساءل : هل كان آدم مزدوجَ اللغة ؟ ليس بالضبط، لأنه نسي العربية عندما شرع في تكلم السريانية، وينتج عن ذلك أنه أحاديُ اللغة، حسب المكان الذي يوجد فيه : إما العربية وإما السريانية. لم يكن لديه تشابك بين اللغتين، معرفة مزدوجة، وبالتالي لم يجرِّب ما يحدث عندما يلتقي لسانان، وما يواكب ذلك من شد وجذب، من تنازع وعداوة بين اللسانين. بعيدا عن الجنة نسي آدم العربية فنسي بالتالي كل ما يتعلق بحياته قبل النفي، لم يبق في ذاكرته أثر منها، فكأنه لم يعشها. هكذا غادر الجنة خاويَ الوِفاض، لا يحمل شيئا.

أما بالنسبة لسعيد فإن النفي لم يتزامن مع نسيان ما عاشه من قبل. في الولايات المتحدة، لم يكن فحسب مصحوبا بحقائبه لا يفارقها. سرعان ما تبين له أنه مثقل باسمه، بلونه، بلغته، تنهال عليه ذكريات ماضيه في الغربة، باعثة لديه شعورا باختلافه وتميّزه عن محيطه الجديد : «كنت أشعر بأني مُثْقل حَدّ التّخمة بالذكريات». صار كيانه في الغرب أكثر عروبة مما كان عليه من قبل في البلاد العربية. صار عربيا بامتياز. يقول عن نفسه بضمير الغائب إنه «عربي أدت ثقافتُه الغربية، ويا لسخرية الأمر، إلى توكيد أصولِه العربية» (10). تغيير المكان لم يؤد به إلى فقدان العربية أو التخلص منها. لم يكن أبدا أحادي اللغة، مثل آدم، لا قبل المنفى ولا أثناءه.

* * *

تأكد هذا خلال حادث جرى له، حادث بسيط وتافه ظاهريا، لكنه في الواقع ذو دلالات عميقة، وربما رهيبة. في مدرسته الأميركية حاول التقرب من مستر إدموند ألكزاندر، مدرب التنِس وأستاذ اللغة الإنكليزية. لنلاحظ أن لهذا الشخص وظيفتين، وسنرى الاتساق الموجود بينهما. ولأن مستر ألكزاندر من أصل عربي (قضى مدة في القاهرة)، فقد خاطبه سعيد بالعربية، فكان جوابه، بالإنكليزية : «لا، يا أخي، لا عربية هنا. لقد تركتُ كل ذلك خلفي حين أتيتُ إلى أميركا»[16]. اختار مستر ألكزاندر الانسلاخ عن ذاته القديمة، عن ماضيه، اعتقادا منه ولا شك أن هذا لا يتحقق إلا بنسيان العربية[17]. إذن

16. **تأملات حول المنفى ومقالات أخرى**، ترجمة ثائر ديب، بيروت، دار الآداب، الطبعة الثانية، 2007، ص. 373.

17. في هذا السياق أحيل إلى كتابي **لن تتكلمَ لُغتي** (بيروت، دار الطليعة، 2002)، بمعنى : لا أتوقع منك أن تتكلم لغتي، ولن أسمح لك بتكلمها.

فيما يخص مستر ألكزاندر، نحن أمام ظاهرة يمكن تلخيصها هكذا : لن أتكلم لغتي، سَأُعْرِضُ عن الحديث بها نهائيا لكوني أخجل منها، أخجل من العربية ومن العرب. وهنا ينبغي أن ننتبه إلى أن مستر ألكزاندر قاطع سعيد في نصف عبارته رافعا يده اليمنى، قاطعه بالكلام وبالحركة، حركة دفاعية، كمن يصُدّ هجوما أو كمن ينطق بالقَسم - أقسم أنني لن أتكلم بالعربية ولن أدعك تتكلم بها. والنتيجة المرتقبة أنه لم يكتف بتحاشي سعيد والنفور منه خلال هذا المشهد، بل ناصبه العداء فيما بعد.

روى سعيد هذا الحادث في كتابه **تأملات في المنفى**، ولا شك أنه أثر كثيرا فيه وشغل باله أيّما شغل، فقد وصفه أيضا في **خارج المكان** بشيء من التفصيل. نقرأ في صيغة **خارج المكان** للحدث أنه وجّه كلامه بداية بالإنكليزية إلى ألكزاندر الذي رد عليه بفظاظة ولم يبال به، فقام سعيد حينئذ بتغيير لغة خطابه للتقرب منه والتودد إليه : «انتقلتُ إلى العربية ظنا مني أن لغتَنا الأم قد تفتح سبيلا أرْحب للتواصل بيننا. فإذا النتيجة عكسية. فقد قاطعني في منتصف عبارتي رافعا يده اليمين : «لا، يا أخي [...] لا نتكلم اللغة العربية هنا. لقد خلّفت كل هذا ورائي. نحن هنا أميركيون [...] يتوجَّب علينا أن نتحدث وأن نتصرف مثلَ الأميركيين»» (283).

ارتكب ألكزاندر في كلامه «خطأين» لغويين اثنين، يقوم سعيد بتصحيحهما بينه وبين نفسه، وبينه وبين القارئ طبعا، معلقا عليهما بشيء غير قليل من الخبث. الخطأ الثاني هو قوله : «نحن هنا أميركيون». يُسِرّ سعيد إلى نفسه وإلى القارئ : «هذا تعبير عربي [...]، بدلا من أن يقول «إننا في أميركا، الآن»» (283)[18]. وهنا يتعين علينا أن نتساءل: هل كلمة «نحن» تُحيل في ذهن مستر ألكزاندر إلى المثنى أم إلى الجمع ؟ هل كان يقصد بها : أنا وأنت - نحن أميركيان - أم كان يقصد بها سائر العرب المقيمين بأميركا أو الحاصلين على جنسيتها ؟ أغلب الظن أنه كان يقصد المثنى، لأنه إن قصد الجمع فإنه سيكون قد عقَد أواصِر قربى بالعرب، بينما هو يكرههم ولا يود أن يشتمّ رائحتهم.

هذا فيما يتعلق بـ «الخطأ» الثاني الذي ارتكبه ألكزاندر. أما «الخطأ» الأول، فهو قوله : «لا، يا أخي». يهمس سعيد في أذن القارئ : «فكرت بيني وبين نفسي : هذه عبارة عربية صرفة، مع أنه نطق بها بالإنكليزية». وبالفعل «يا أخي» تعبير عربي يفهمه حرفيا لا مجازيا من لم يعاشر العرب، بينما يدل فقط على المودة والألفة. وكان أنطوان غالان،

18. ربما لأن الهوية الاميركية جغرافية أكثر منها ثقافية...

المترجم الأول **لألف ليلة وليلة**، قد صادفه عندما نقل إلى الفرنسية عبارة قالها السندباد البحري للسندباد الحمال بعد أن قدم كلاهما نفسه للآخر، قال له : «أنت صِرتَ أخي». أحَسّ أنطوان غالان بالحاجة إلى إضافة تفسير، تجنّبا لسوء الفهم، فكتب : «وفقا لعادة العرب عندما يتكلمون بأُلفة وبلا تكلف».

«لا، يا أخي»، عبارة يتجاور فيها النفي والأخوة. بل هي، على لسان مستر ألكزاندر، نفي للأخوة : لستَ أخي، لن تكون أخي.

فلتتا اللسان هاتان - نحن أمريكيون، لا يا أخي - تشيان بمستر ألكزاندر وتكشفان للعيان هويته وانتماءه. هكذا تنتقم العربية ممن يجحدها وتفضحه. تَخيّلَ أنه أشاح بوجهه عما خلّفَ وراءه، لكن ماضيَه يلاحقه ويلازمه. إنه غارق حتى أذنيه في العروبة، يتحدث رغم أنفه بالعربية في الوقت الذي ينبذها ويتنكر لها ولا يودّ التلفظ إلا بالإنكليزية. كلامه والحالة هذه رِقّ مَمْسوح، طِرْس شفاف (palimpseste)، يُظهر العربية حتما في ثنايا الإنكليزية. وبالفعل، فمدرّب التنِس، وهو يتكلم بالإنكليزية، يتكلم في الوقت ذاته بالعربية. يترتب عن هذا أنه محكوم عليه أن يكون مترجما. إنكليزيته انعكاس، نسخة من أصل عربي ؛ أن يتكلم معناه أن يُترجِم، أو لنقل إن الترجمة هي لغته. ولا عجب أن يكون شُغلُه، علاوة على أستاذ الإنكليزية، مدرب تنِس، لعبة المثنى، لعبة تنطلق الكرة فيها من هنا إلى هناك، تنطلق لتعود، بين لاعبين اثنين. التنس كعملية ترجمة، أو الترجمة كمباراة تنِس. في الواقع، ألكزاندر مترجم وفيّ أمين، وهنا تكمن مشكلته، في أمانته ووفائه. الترجمة ليست هي الخائنة كما يقال عادة، وإنما اللغة الأصلية. إن عبارة «خارج المكان» تعريف جيد للترجمة : ينتقِل النص، يُنفَى حين يُترجَم خارج مكانه ويقيم في مكان آخر. لكن الأمر يختلف هنا فيما يتعلق بـ «لا، يا أخي». الترجمة (No, brother) لا تنقل النص بل تعيده إلى مكانه، أو لنقل إنه ظاهريا في غير مكانه، ولكنه في الحقيقة لم يغادره.

سخرية الموقف أن مدربَ التنس لم ينتبه للهوة التي مشى على حافتها، يُدرِّس اللغة الإنكليزية ويخطئ في التعبير بها، لا لقصور في معرفته، وإنما في توافق مع لا وعيه. والجدير بالذكر أن الترجمة، خلال هذا اللقاء، تتم من الجانبين، لكن بطريقة معكوسة. يترجِم ألكزاندر لا شعوريا من العربية إلى الإنكليزية، ويترجِم سعيد شعوريا من الإنكليزية إلى العربية، عبر تصحيح أخطاء مخاطَبِه.

* * *

هنا نتوقف لحظة لنتساءل : هل حالة مستر ألكزاندر حالة استثنائية شاذة ؟ ألا تبدو، عند تدقيق النظر في **خارج المكان**، سلوكا شائعا في فترة الأربعينيات والخمسينيات، وفي الوسط الذي عاش فيه سعيد ؟ وهل يختلف سعيد جوهريا عن ألكزاندر ؟ يستهل كتابه بقوله : «الغالب كان شعوري الدائم أني في غير مكاني». ولكن أين هو مكانه ؟ إنه دوما، كما يوحي بذلك عنوان كتاب لتسفيطان تودوروف، متغرب، حائر، مضطرب[719]. ويقول أيضا : «لقد اختَبرتُ دوما ذلك الشعور بالغُربة المزدوِجة» (8). كما يقول : «امتلكني [...] الشعور المقلِق بتعدد الهويات ومعظمها مُتضارب طوال حياتي» (27).

ما هي يا ترى لغته الأصلية ؟ يقول في **خارج المكان** : «لم أعرف أبدا أية لغة لهجت بها أولا : أهي العربية أم الإنكليزية، ولا أيا منهما هي يقينا لغتي الأولى» (26). يعالج الموضوع نفسه في **تأملات حول المنفى**، مع فارق دقيق لا يمكن إغفاله، حين يقول : «العربية، لغتي الأصلية، والإنكليزية، لغتي المدرسية، كانتا مختلطتين على نحو يتعذر فصمه : فلم أعرف أبدا أيّهما كانت لغتي الأولى»[820]. في الجملة ذاتها يعلن أن العربية لغته الأصلية، ثم لا يلبث أن يضيف أنه لا يعرف ما هي لغته الأولى، أهي الإنكليزية أم العربية... على أي حال، كانت الازدواجية مصدرَ قلق عنده أشار إليه عدة مرات : «لم أكن أشعر أنني مرتاح تماما في أي منهما، على الرغم من أنني أحلم بكليهما»[21]. والنتيجة المحتومة أنه ما أن ينطق بإحدى اللغتين إلا ويبدو شبَحُ الأخرى : «في كل مرة أنطق بها بجملة إنكليزية، أجد نفسي أرددها بالعربية، والعكس بالعكس»[22]. فسواء أتكلم بالعربية أم بالإنكليزية يظل دورُه دورَ مترجم، تماما كما هو حال ألكزاندر.

ومما يقربه أكثر من مدرب التنس أنه نشأ في وسط متسم باحتقار اللغة العربية، ينبذها أو يعتبرها في أحسن الأحول من الأقارب الفقراء. في القاهرة، وهو تلميذ، «كان الانتماء العربي وتَكلّمُ اللغة العربية يُعَدّان بمثابة جُنحة يعاقِب عليها القانون في فكتوريا كولدج، فلا عجب أن لا نتلقّى أبدا التعليم المناسب عن لغتنا وتاريخنا وثقافتنا وجغرافية بلادنا. [...] نواجه قوة كولونيالية [...] ونحن مُجبَرون على تعلم لغتها واستيعاب

19. *L'homme dépaysé*, Paris, Seuil, 1996.

20. **تأملات حول المنفى**، 371.

21. نفسه.

22. نفسه.

ثقافتها لكونها هي الثقافة السائدة في مصر» (233). هنا سعيد يركز على العداوة بين العربية والإنكليزية : «الفارق بين الإنكليزية والعربية يتخذ شكل توتر حاد غير محسوم بين عالمين مختلفين كليا بل متعاديين» (8). لكن الصراع غير متكافئ، لأن الهيمنة للإنكليزية، ويترتب عن هذا تذبذب في الهوية : «شعوري بامتلاك هوية مُضطرِبة، أنا الأمريكي الذي يُبطن هوية عربية أخرى لا أستمد منها أية قوة بل تورِثُني الخجل والانزعاج» (125). يُصر على التمسك بالهوية العربية، «على الرغم - كما يقول - من المحاولات الحَثيثة التي بُذِلَت لإقناعي بالتخلي عنها خلال فترة تربيتي وبواسطة أهلي، وإنْ يكُن بدرجة أقل» (9).

حتى الأهل... فحين استحكمت العداوة بينه وبين ألكزاندر، تذكّر نصيحة سبق أن قدمها له أبوه : «أكد سلوك ألكزاندر حصافة تحذير أبي القائل بضرورة تحاشي العرب في الولايات المتحدة : «لن يُقدِّموا لك أي خِدمة أبدا، بل سوف يعملون دوما على شدِّك إلى أسفل»». نبرة أبيه وهو يقول هذا كانت توحي، يكتب سعيد، «بأنْ لا استثناء أو تلوين لتلك القاعدة» (284). فكيف يُرتَقَب، والحالة هذه، أن يتصرف ألكزاندر معه بطريقة محمودة ؟ تصرف ألكزاندر كان من زاوية ما تطبيقا موضوعيا لنصيحة أب سعيد. كلاهما في نهاية الأمر يدعو إلى، أو يعمل على تحاشي العرب في الولايات المتحدة.

* * *

وقد تَرتَّب عن هيْمنة «القوة الكولونيالية» أن قراءات سعيد أثناء دراسته، سواء في مصر أم في الولايات المتحدة، لا تتعدى الأدب المكتوب بالإنكليزية أو المترجَم إليها. ما أكثر المؤلفات الغربية التي رافقته في مختلف أطوار تكوينه، والتي يستعرض عناوينها بنهم في **خارج المكان**، لكن لا إشارة فيه إلى كتاب عربي أو كاتب عربي، ولا إحالة إلى الأدب العربي، الذي لم يدرسه ولم يشتغل عليه. يتكلم بلغتين، لكنه يقرأ بلغة واحدة فقط، الإنكليزية، التي ستصبح لا محالة لغة الكتابة.

على الرغم من عدم إلمامه، خلال سنوات دراسته، بالأدب العربي، بالثقافة العربية المكتوبة، فإن اختيارَه لِجُوزف كُونراد كموضوع لبحث أكاديمي (نشره سنة 1966 تحت عنوان **جوزف كونراد ووهم السيرة الذاتيّة**) دليل على انشغاله بمسألة الهوية التي تشكل الأساس الذي تستند عليه روايات هذا الكاتب. ولا عجب أن يتحدث سعيد عنه في مقدمة الطبعة العربية **لخارج المكان** وفي كتابات أخرى بإسهاب، فهو مَثَلُه الأعلى،

نموذج يحتذيه أو يسعى إلى احتذائه، على الرغم من النقد الذي يوجهه إليه أحيانا. سعيد، العربي الأصل، كتب بالإنكليزية، كما فعل كونراد البولوني المحتد. وعنه يقول : «عاش تجاربه في اللغة البولونية لكنه وجد نفسه مسوقا إلى الكتابة عن تلك التجارب في لغة ليست هي لغته» (7). يوحي سعيد بأنه في الوضعية نفسها، حين يضيف : «الكتابة عندي فعل استذكار، وهي، إلى ذلك، فعل نسيان، أو هي عملية استبدال اللغة القديمة باللغة الجديدة» (8).

استبدال اللغة القديمة بلغة جديدة... لكن ما هي، مرة أخرى، لغة سعيد القديمة، لغته الأولى ؟ أهي العربية ؟ لا يمكن الجزم وهو نفسه لا يُقِر يقينا بذلك. مما لا شك فيه أن لكونراد لغة أصلية، البولونية، لم يتعلم الإنكليزية إلا بعد أن تقدم في السن وبعد أن تعلم الفرنسية، فهي لغته الثالثة. يختلف الأمر بالنسبة لسعيد : لم يستبدل، كما فعل كونراد، لغة بلغة، لم يستبدل العربية بالإنكليزية، فكلا اللغتين أصليتان عنده. ليست لديه لغة قديمة أعقبتها لغة جديدة وحلت محلها. ومع ذلك، إن كان ولا بد من حديث عن لغة جديدة ولغة قديمة، فالجديدة فيما يخصه هي العربية، أقصد المكتوبة، عربية الأدب والثقافة، عربية القراءة والكتابة، عربية الكتاب.

العربية هذه، المُهمَلَة في تكوينه، أحس بحاجة ملحة لتَعلُّمها، وبالتالي لإنجاز نقلة نوعية في مساره. عربية الكتاب هي السبيل لردم الهُوّة بين هويتين، بين عالمين : «كنت أشعر بوجود هُوّة من سوء التفاهم تفصل بين عالمي الاثنين، عالَم بيئتي الأصلية وعالَمِ تربيتي، فإن مهمة تَجْسِير تلك الهُوّة إنما تقع علي وحدي دون سواي. فلم يكن لي من خيار غير السعي إلى هويتي العربية وتَمَثُلها تمثّلا» (9). ويضيف : «اتخذت قراري، بعيد حرب 1967، بأن أعود سياسيا إلى العالم العربي الذي كنت قد أغفلته خلال سنوات التعليم» (9). ها هو يعود (لنتذكر نبوءة أمه الملتبسة)... ها هو يعود، وعمره اثنان وثلاثون سنة، إلى العالم العربي سياسيا، وأيضا ثقافيا، بل حتى جغرافيا، وإن بصفة جزئية، إذ قضى عاما كاملا (1972) في بيروت، «في إجازة رحت أتعرف فيها من جديد على التراث العربي الإسلامي من خلال دروس خصوصية يومية في فقه اللغة والأدب العربيين»[23]. من جديد... ها نحن مرة أخرى أمام مسألة العودة.

هكذا جاء إلى الأدب العربي بعد أن درس الأدب الغربي. إن كان هناك غموض

23 نفسه، ص 18.

فيما يتعلق بقضية اللغة وأيّهما الأولى، ففيما يتعلق بالأدب، واضِح أن الأدب الغربي هو الأول، حبه الأول، أعْقَبه في منتصف عمره حب الثقافة العربية. حبان متوافقان ومختلفان في آن. إنه في مكانين، وبينهما، أي إنه خارج المكان[24]. ربما في هذا التعبير سِرُّ كتابته : «بدأت أفكر وأكتب طِباقِيا، مستخدما نِصفَيْ تجربتي المُتَبايِنَين، كعربي وكأميركي، على نحو يعمل فيه واحدهما مع الآخر كما يعمل ضده»[25]. تجسير الهُوة : مَدّ جسر يجعل من اللغة ترجمة، ومن الهوية انتقالا بين تراثين وثقافتين، ومن المثقف حمالا يُوصِل ضفة بأخرى.

24. حظ سعيد أنه لم يكن من أهل التخصص الضيق، وهذا ما يشير إليه في مناسبات عدة. ليس له مكان معين في اختصاص ما. ويؤيد هذا أن المستشرقين أو المستعربين القلائل الذين رضي عنهم، وعلى الأخص جاك بيرك ومكسيم رودنسون، لم يكونوا سجيني اختصاص أو ميدان معين وحيد. وهذا يذكرنا بالفيلسوف جيل دولوز الذي يدعو، بجانب القراءة الفلسفية للفلسفة، إلى قراءة غير فلسفية للفلسفة، وغير موسيقية للموسيقي وغير أدبية للأدب...

25. **تأملات حول المنفى**، 376.

الفهرس

لن تتكلم لغتي (2002).. 121

أتكلم جميع اللغات، لكن بالعربية (2013) 202

ISBN 978-9954-659-01-4

توزيع :
المركز الثقافي للكتاب

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار، بلفدير، الدار البيضاء 20300 - المغرب
الهاتف / الفاكس : 23 23 34 522 (212)
البريد الإلكتروني : contact@toubkal.ma - الموقع : www.toubkal.ma